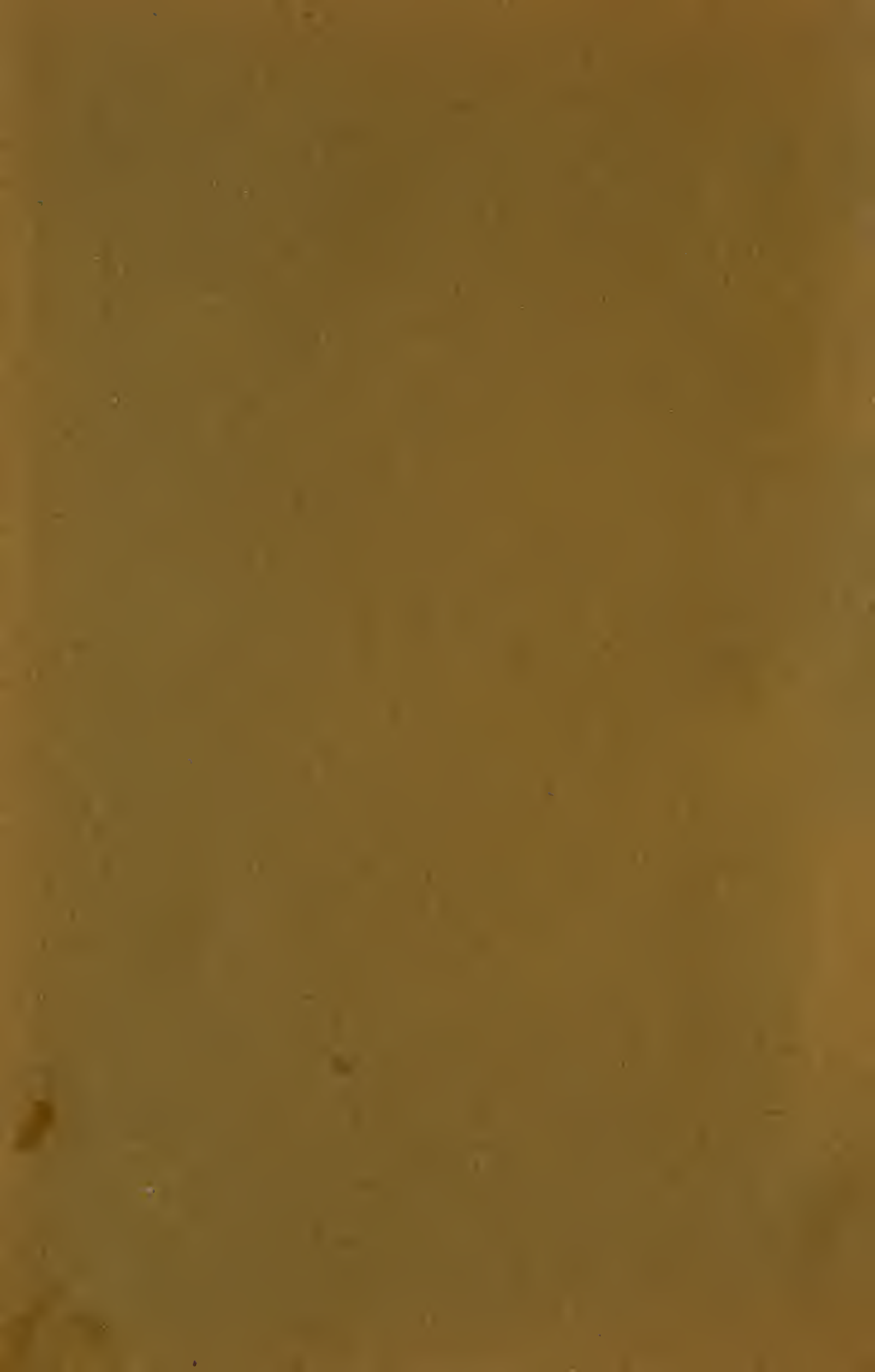


arten der Kunst
in Stundenbuch
von
Julius Zeitler
Zellenbücherei


SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868







Nummer 55 der

Zellenbücherei

Umschlagzeichnung von Walther Heinrich, Leipzig
Druck von W. Vobach & Co., Leipzig

1.–10. Tausend

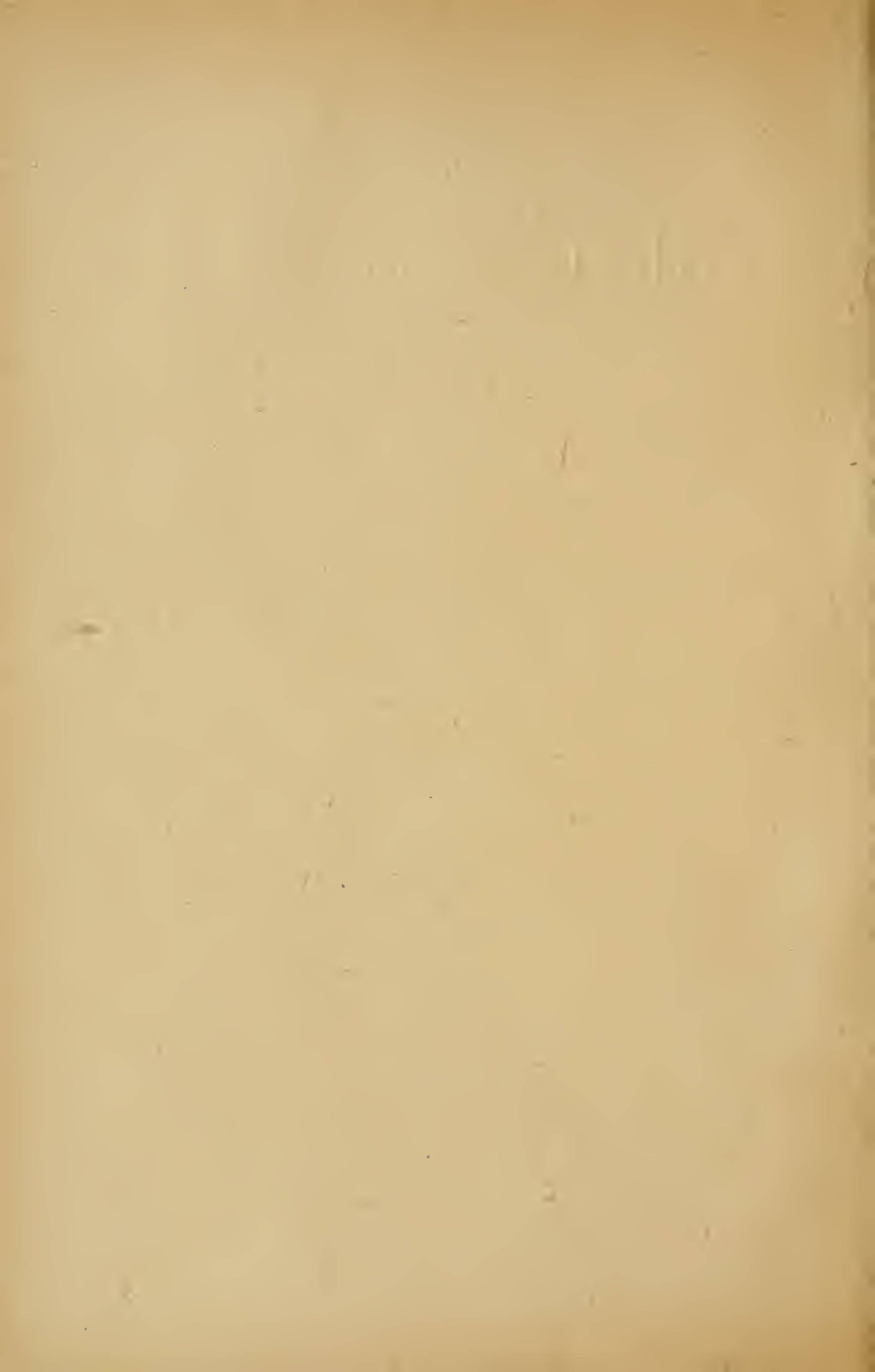
Julius Zeitler

Stilarten der Kunst



1922

Dürr & Weber m. b. H., Leipzig



1.

Allgemeines.

Wer sich in unseren Tagen zu den Gebildeten rechnet, ist sicherlich überzeugt, in Stilfragen mitsprechen zu können. Sieht man aber näher zu, so enthüllt sich, daß bei den meisten recht oberflächliche Kenntnisse darin bestehen. Soviel Stilaufklärung heutzutage auch getrieben wird, so ergibt sich doch, daß für die meisten Menschen diese Erscheinungen etwas Verwirrendes an sich haben, dem sie mit mehr oder weniger Ratlosigkeit gegenüberstehen. Ursache dessen ist auch die unendliche Mannigfaltigkeit der Beziehungen, in denen heute das Wort „Stil“ gebraucht werden kann und gebraucht wird. Da liegt es nahe, daß es oft in der falschesten und unbezeichnendsten Weise angewendet wird. In solchem undeutlichen und schillernden Gebrauch des so bequemen „Stil“-Wortes triumphiert das unklare und ungenaue Denken, das unsere Zeit auszeichnet. So ist das Wort „Stil“ eines der gehetztesten Worte geworden, die heute in den Mund genommen werden. Sehen wir einmal von der Anwendung im engeren Bereiche der bildenden Kunst ab, so ist erstaunlich, was der Durchschnittsmensch alles mit dem Worte „Stil“ zu belegen imstande ist. Hier wird etwas „stilvoll“ genannt, dort etwas „stillos“, einem anderen wieder ist es um die Stilneuheiten zu tun; ein ferner Klang vom Jugendstil her veranlaßt die Leute, etwas im „neuen Stil“ zu verlangen, da überhaupt das sich vorwärtsbewegende Leben gerne unter eine vage Stilforderung gestellt wird — kurz, es geht keineswegs klar zu, und mit allem Nachdruck muß betont werden, daß im Gebrauch des so bequem scheinenden Wortes Stil auf die Künste zurückgedacht werden

muß, von denen es seinen Ursprung genommen hat, oder vielmehr, von denen es heute im wesentlichen seinen Inhalt empfängt. Und wenn sich auch das Wort „Stil" in allen Künsten heimisch gemacht hat, so hat es sich doch hauptsächlich mit den bildenden Künsten verbunden und strahlt von diesen aus erst wieder ordnend und klärend in die anderen Kunstgattungen hinüber. So bedeutsam auch etwa technische oder ästhetische Stilbegriffe sind, die wichtigsten bleiben doch die epochalen, die historischen, und die geschichtlichen Verläufe der anderen Künste bedienen sich gerne der Gliederungen, wie sie sich für die Entwickelung der bildenden Kunst herausgestellt haben. Und wenn hier ein Führer zum Verständnis der Stile, der Stilarten geboten wird, so geht auch er zurück auf die zentrale Bedeutung, die der Stilbegriff in der neueren Zeit erhalten hat, eben darin, daß er in erster Linie sich mit der bildenden Kunst verknüpft hat.

Dementsprechend muß auch sogleich ein Irrtum berichtigt werden, der sich an den Gebrauch des Wortes „Stilkunde" heftet. Nicht wenige wollen unter Stilkunde zunächst etwas rein Literarisches verstehen, eine Anleitung zu guten sprachlichen und reinen grammatischen Formen. In dieser Bedeutung hallt eine Beziehung zu einer erlangten Vortrefflichkeit im Schreiben, im schriftlichen Ausdruck noch nach; wenn man von jemand sagt, er schreibt einen guten Stil, so heißt das eben, daß er sich gewandt und künstlerisch auszudrücken vermag. Das Wort kommt ja auch von dem lateinischen „Stilus" her, dem Griffel, mit dem der Römer seine Schriftzeichen auf die Wachstäfelchen einritzte; das 18. Jahrhundert verwendet das Wort noch wesentlich literarisch, seit 1760 aber wird es schon nicht selten gleichbedeutend mit Mode gebraucht, und zur Zeit der Romantik verknüpft es sich aufs engste mit der bildenden Kunst, die Entwickelung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert eignet es dann ganz dieser zu, so daß die literarische Bedeutung heute völlig in den Hintergrund getreten ist.

So ist es freilich gekommen, daß, wiederum von anderer Seite, Stilkunde mit Kunstgeschichte ganz gleichgesetzt wird. Davon kann natürlich keine Rede sein, aber bestimmte Beziehungen zwischen beiden sind vorhanden. Besonders wird eine entwickelungsgeschichtlich betrachtete Stilkunde mit grundlegend für die Kunstgeschichte sein können. Sie ist sozusagen das stets bereite Gerüst, in das sich kunstgeschichtliche Tatsachen einordnen können. Die Stile haben ja aus der

Kunstgeschichte zum Teil ihren Inhalt bekommen, nun erweisen sie sich dankbar und wirken wieder auf die Gliederung der Kunstinhalte zurück. Die Stilkunde verschafft Aufklärung über die wesentlichsten Züge der kunstgeschichtlichen Epochen. Sie wird es um so besser tun, je mehr sie auch den organischen Verbindungen zwischen den Epochen Rechnung trägt. Damit kann sie sogar eine Grundlage für jeden kunstgeschichtlichen Unterricht sein und als Einführung in das Gesamtleben der Kunstgeschichte dienen. Zumeist kommt sie dieser Aufgabe nur in recht äußerlicher Weise näher. Denn die meisten Grundrisse der Stilkunde behandeln ihr Thema nur in spröder und abstrakter Weise, indem sie sich auf die Aufzählung der sogenannten Stilmerkmale beschränken. Diese äußerlichen Stilkennzeichen werden in trockener Weise aneinandergereiht oder in massiger Fülle auf Tafeln zusammengezeichnet — es fehlt leider nur das geistige Band, das sie erklärt und den einheitlichen Strom aufzeigt, aus dem sie hervorgequollen sind. In dieser Art wurde die Stilkunde ein schematisches Register für Handwerker, sie reichte ihnen Steine statt Brot, und so wurde sie eine der Ursachen, daß in den letzten Jahrzehnten im Gewerbe Stilregeln oft mit solchem Mißverstand und Unverstand zur Anwendung gelangten. Unsere heutigen Kunstgewerbler sind freilich ganz anders, sie stellen schon höhere Anforderungen der Belehrung und können mit den bloßen Stilmerkmalen kaum mehr zufrieden sein.

Es ist aber auch nicht so, daß eine Beschäftigung mit der Kunstgeschichte schon die Stillehre vermittelt. Es kann einer die schönsten Vorlesungen über alte oder neue Meister, ja über ganze Epochen hören, und er kann trotzdem hinsichtlich der Stile noch ganz unorientiert sein. Man kann in einem Kolleg über Rembrandt sitzen und braucht leider noch nicht notwendig irgend etwas über den Barockstil zu vernehmen. Es ist eine alte Klage, daß man an den führenden Schulen und Lehranstalten nur in geringem Maße einen Gesamtüberblick über die Gebiete der Kunstgeschichte erhält. Die Professoren behandeln fast ausschließlich nur ihre Spezialgebiete, für die sie das Interesse ihrer Zuhörer einfach in Anspruch nehmen, und wenn es hoch kommt, lesen sie einmal über Raphael, Rubens oder Donatello, mit dem gesamten Strom des Kunstwerdens aber geben sie sich selten ab, und so wirkt das, was sie bieten, auch nur wenig anziehend auf die vielen kunstbeflissenen Laien, die es befremdlich finden müssen, wenn sie sich für einen Meister vierten Grades aus dem 15. oder 17. Jahr=

hundert begeistern sollen. Auch die Programme der Volkshochschulen und -Hochschulkurse sind zumeist nicht erfreulicher. Die Zeit ist aber für den modernen Menschen kostbar, und er hat ein Recht darauf, in knapper übersichtlicher Weise in ein Gebiet eingeführt zu werden. Es ist daher auch eine Frage der geistigen Ökonomie in der Belehrung weiter Volkskreise, wie eine solche Aufgabe gelöst wird. Aus solchen Grundsätzen her werden also solche Einführungen gefordert. Geschieht es kunstgeschichtlich, so muß sich die Behandlung der Stilgeschichte nähern; am besten aber geschieht es ohne weiteres stilkundlich, da hierin der beste Rahmen für das Ganze gegeben ist.

Eine Stilkunde wird ihrer Aufgabe nicht gerecht werden können, wenn sie sich nicht unbedingt an die Anschauung wendet; und zwar nicht etwa zuerst an die Anschauung jener Merkmale, die so bequem als Stilzeichen herausdestilliert worden sind, sondern an die Anschauung der reichen bunten künstlerischen Welt, die um uns ausgebreitet ist, in die wir hineingeboren sind, die mit uns sich entwickelt, für deren Schönheiten wir nur leider zumeist blind sind. Insofern muß die Stilkunde auch eine Erziehung zum Sehen sein. Wir müssen unsere Augen öffnen für den Bestand an Kunsterzeugnissen, der uns umgibt, und gerade wir Deutschen müssen immer des Vorwurfs eingedenk sein, daß wir „kunstblind" seien, daß wir nur mit offenen Ohren in der Welt herumliefen, aber nicht mit offenen Augen. Diesen Vorwurf gilt es zu entkräften, und dazu kann auch die Stilkunde ihr redliches Teil beitragen, wenn sie ihren Unterricht nicht mit bedenklich leer gewordenen Abstraktionen vollzieht, sondern möglichst anschaulich wirkt und immer hinweist auf die Weite der Welt und die Pracht der Kunstleistungen, die uns umgibt. Man macht der Kunstgeschichte so häufig zum Vorwurf, daß sie gerade in Fragen der künstlerischen Erziehung keine Befriedigung gewähre. Die Stilkunde hat es ganz anders in der Hand, diese Befriedigung zu geben, gerade weil sie auf gar keine Einzelerklärungen, auf gar nichts Kunstphilologisches festgelegt ist, und weil sie im weitesten Maße sich der Jahreszahlen, gegen die ja heute selbst der Geschichtsunterricht kritisch geworden ist, entschlagen darf.

Da wir so viel lesen, wissen wir wohl alle mit den Begriffen gotisch, barock, antik, renaissance umzugehen; es bleiben leider zumeist nur Begriffe, und hieraus erklären sich auch die Konfusionen, die die modernen Kunsttheorien in nicht wenigen Köpfen angerichtet

haben. Aber es ist nun einerseits die Aufgabe, jene Begriffe, die vielfach wie Schemen in den Köpfen spuken, organisch zu ordnen, andererseits sie mit blutvollem Leben zu erfüllen, damit sie recht zu Verständnis kommen und ein unverlierbarer Besitz werden. Jede Stilbezeichnung soll sich mit einer reichen Stilanschauung verknüpfen, nicht mit dem bloßen Stilmerkmal allein, sondern mit dem Inhalt der repräsentativen Werke des Stils und ihrer für den Stil wesentlichen Züge. Ein anschauunggesättigtes Denken in Stilen gilt es zu fördern, gerade heute, wo wir an einem Wendepunkt des Stilwerdens angelangt sind, wo wir selbst dem beglückenden Ereignis, daß ein neuer Stil entsteht, beiwohnen können. Nie vorher, auch im 19. Jahrhundert nicht, ist so viel von den älteren Stilen die Rede gewesen, wir befinden uns in einer General-Auseinandersetzung mit ihnen, um so höher wächst unsere Verpflichtung, mit ihnen vertraut zu sein und sie über den Bereich bloßer Namen für uns heraufzuheben.

Daher ist mit allen Mitteln die Anschauung im Stilwesen zu fördern, und jeder ist darauf hingewiesen, sich weit dem zu öffnen, was vor seiner Türe liegt. Es gehört aufs engste zur Stilkunde, daß man besonders auf Reisen die Augen gründlich aufmacht und die Schönheit und das Werden fremder Städte und Länder in sich aufnimmt. Zwar das Ausland ist uns wohl noch eine Weile verschlossen, aber wir brauchen es gar nicht so eilig zu haben, gleich wieder über die Grenzen unseres Volkstums hinüberzurennen. Die Stile der fremden Völker können wir zunächst auch noch mit anderen Mitteln kennenlernen, so wie es auch für die Kunstgeschichte kein zu erheblicher Schaden ist, wenn sie sich aus ihren ausländischen Wissenschaftskolonien, den südlichen wie doch auch den östlichen, eine Weile zurückziehen, wenn sie sich zunächst auf Deutschland beschränken muß. Für das Ausländische müssen eben eine Weile die Stilsammlungen in den Museen eintreten. Aber kennen wir denn Deutschland? Nein, wir kennen es noch nicht, und darum ist es nicht übel, wenn wir uns eine Weile in unseren Grenzen halten müssen, und dadurch wohltätig gezwungen werden, uns mehr mit unserem eigenen deutschen Lande zu beschäftigen, gezwungen werden, es uns auch künstlerisch zu entdecken. Wir berauben uns vor allem des tiefsten Genusses im Reisen, wenn wir an dem uns von unseren Vorfahren vererbten deutschen Kunstbesitz achtlos vorübergehen. Sehend und erlebend reisen, das ist die Aufgabe. Und es gehört zu den tiefsten Erlebnissen, sich in die Stilweisen unserer deutschen

Städte und Landschaften andächtig zu versenken. Und es ist nicht die Belehrung allein, die man sich damit vermitteln kann, sondern es ist die Freude am Wohlgewachsenen, am Kunstverklärten, am Schönen, die einem daraus entgegenströmt, am Schönen, dessen Eindruck man sich immer und überall verschaffen kann. So kann jede deutsche Stadt eine Erquickung für das kunstsuchende Auge werden, nicht bloß die Hauptstätten unserer Kunst- und Stilgeschichte, wie Nürnberg, Rotenburg, Augsburg, nein, jeder Ort unseres Vaterlandes gibt uns die gleichen Stil-Jahresringe, aus denen wir seine Entwickelung ablesen. Und die landschaftlichen Verschiedenheiten, die verschiedenartigen Einflüsse von außen her erhöhen noch die Reize. Denken wir nur an ein so verträumtes Städtchen wie Dinkelsbühl, denken wir an die liebliche Art, wie sich Nördlingen an seine machtvolle Georgskirche heranschmiegt. Städte wie Ulm, Frankfurt, Fulda, Gotha, Hildesheim, Breslau, Lübeck — wie unendlich verschieden und wie zahllos doch die Stileindrücke, die sie bescheren. Diese Stilcharaktere gilt es zu erkennen, wenn man vom Reisen durch diese Städte den wahrhaften Genuß haben will. Und es braucht nicht immer allein der Dom, das Rathaus, das Patrizierhaus zu sein, auf das wir acht haben, auch für die zurückhaltenderen, von geringem Belang scheinenden Stilzeugnisse gilt es Augen zu haben, wie da für einen hübschen Brunnen, dort für eine feine Empirefassade, hier für ein entzückendes Renaissancetor von vergessener Schönheit. Es gibt kein Dorf ohne solche Eindrücke, ein feines Fachwerk, eine reizende Barockkanzel, die Linien eines bäuerlichen Kirchendaches können uns erfreuen wie ein Volkslied. Damit machen wir uns offen für die Stilstimmung solcher Gemeinwesen und für das Erleben ihres eigensten Charakters, der Großen wie der Kleinen, und hochbereichert kehren wir nach Hause zurück.

Nach Hause, wo uns die Heimat die lebendste, unmittelbarste Anschauung jeden Tag bietet. Sind wir doch selbst in ihr Kleid hineingewachsen, zeigt sie uns dieses Kleid nicht in allen Stimmungen des Tages und der Jahreszeiten? Was nützt uns die ganze italienische Kunstgeschichte, wenn wir an den Schönheiten unserer eigenen Stadt blind vorübergehen? Prächtig mögen Vicenza, Florenz und Venedig sein — zur Seele sprechen nur die Stile der Heimat. Das Herrlichste des Südens gibt dem Menschentum nicht so viel Fülle, wie es das Erleben der in der eigenen deutschen Vaterstadt aufgespeicherten Kunst

vermag. Und hier gilt es die Stile vor allem zu erkennen, hier sich anschaulich vorzuführen, vom Stil zum Genuß des Künstlerischen vorzudringen. Wo läßt sich Deutschland besser entdecken, als zuerst in der Nähe? Die Vaterstadt ist uns der erste Spiegel der Stile; aus ihr hallt uns das Echo der großen Stilbewegungen der Welt wider. Haben wir ihren Stilaufbau erfaßt, so ist uns schon viel vom Wesen der Stilentwickelung aufgegangen. Besitzen wir doch in ihr vom Romanischen an das ganze neuere, das westliche Stilwerden. Und auch die älteren Stile sind uns darin rekapituliert seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, und endlich fordern die Gegenwartsstile, in denen wir seit einer Generation Suchende sind, unsere eigene Entscheidung heraus. Wir brauchen also gar nicht so sehr in die Ferne zu schweifen, wenn wir uns über Stilarten unterrichten wollen. In dieser Betrachtung kann uns vor allem auch das spezifisch Deutsche an unseren Stilen aufgehen.

Wenn wir so über das Stilwerden Deutschlands klar geworden sind, so enthüllt sich uns auch der Stilaufbau Europas, ja der Welt, wie wir unseren kleinen Erdball zu nennen belieben. Von Land zu Land und von Volk zu Volk klingt es wie eine große Symphonie der Stile. Und wenn es einmal einen Weltstil geben sollte, so werden wir ihn zuerst in der Heimat hervorgebracht haben müssen, wenn er uns frommen soll.

2.

Spielarten des Stils.

Man muß nun unterscheiden, in welch verschiedenem Sinne man von „Stil" sprechen kann. Alle Erklärungsweisen heben zunächst das Einheitliche, Übereinstimmende, Allgemeingültige hervor, in dem Stil sich kundgibt. Stil heißt so etwas Gereinigtes, Abgeklärtes, auf allgemeinen geistigen und sinnlichen Anschauungsformen des Menschen Beruhendes, die Einheit eines gesetzmäßigen Zusammenhanges der Erscheinungen im Gegensatz zu den Zufälligkeiten des Naturgegebenen. Diese einheitlichen Gesetze liegen allen Zeit- und Völkerstilen zugrunde im Sinne eines dauernden Charakters, wie ja oft gerade Charakter und Stil in gleicher Bedeutung gebraucht wird.

Nietzsche bezeichnete Stil als die Einheit in allen Lebensäußerungen einer Zeit oder eines Volkes. Läßt sich so die Einheitsstimmung eines Stils fassen, so betonen wir auch bei deutlicher Hinwendung auf das Geschaffene das einheitliche Gepräge, das allen Äußerungen der Schaffenden, allen Merkmalen ihres Werkes innewohnen muß, das Schwergewicht liegt dann in dem Typischen, Bedeutsamen und Wertvollen, das dann zutage treten muß. Daß etwas Stil habe, ist dann die feinste und abstrakteste Auszeichnung, die sich aussagen läßt.

Neben diesem allgemeinen Sinne ist jedoch die Ästhetik dazu gelangt, eine große Reihe von Spielarten des Stils auszubilden, die wenigstens kurz erwähnt seien. Wenn man festhält, daß alle Stilgebung ein Schöpfungsakt ist und keine bloße Nachformung von etwas Vorliegendem oder Gegebenem, so kann man unterscheiden zwischen objektivem und subjektivem Stil. In ersterem stehen die Gegenständlichkeiten des Lebens in objektiver gesetzmäßiger Auffassung, mit Berücksichtigung aller Lebensbedingungen, im Vordergrund, im letzteren die Hauptzüge der Gefühle und Willensimpulse, von denen der Schaffende bewegt ist. Man unterscheidet ferner den realistischen und den idealistischen Stil. Ersterer entsteht, wenn in dem künstlerischen Erzeugnis die Werte des Schönen und des Erhabenen vorwiegen, wenn nach einer Idee gestaltet ist, oder wenn auf Wiedergabe der Wirklichkeit oder eines Naturvorbildes Verzicht geleistet ist, die Wirklichkeit stellt sich dann vielmehr in einem gesteigerten oder erhöhten Sinne dar. Vom idealistischen Stil vollzieht sich die Entwickelung entweder zum phantastischen Stil, wenn das Gegebene durchaus unwirkliche Züge zeigt, oder zum abstrakten oder expressionistischen Stil, wenn das Gegebene ganz zum Gedanklichen, willkürlich Stilisierten verdichtet oder wenn es überwiegend auf Ausdruckswerte begründet ist. Hier liegt auch die Beziehung zum subjektiven Stil klar zutage. Der realistische Stil arbeitet dagegen die charakteristischen Eigentümlichkeiten des wirklichen Lebens heraus, und er verstärkt sich zum naturalistischen, wenn er die Darstellung der Natur zum Prinzip erhebt. Neuerdings sind hier noch Stilbezeichnungen wie individualisierender und typisierender, elementarer und vernunftgeklärter Stil hinzugekommen. Von den außerordentlich vielen sonstigen Unterabteilungen des Stils kann hier, wo nur die Bezüge auf die bildende Kunst herauszustellen sind, abgesehen werden; sie gehören zumeist dem Gebiet der Musik und der Dichtung an und können daher

hier außer Betracht bleiben. Den Gesetzen des Denkens entsprechend treten diese Stilbezeichnungen gerne paarweise auf, polarisch; in der Tat entsprechen diese Polaritäten der Stile gewissen Verhältnissen des Völkerlebens, da wo es sich in besonders hart aufeinanderprallenden Gegensätzlichkeiten ausspricht; dies ist jedoch nicht immer der Fall, und es können, wie wir bei den „Stilproblemen" sehen werden, mehrere Stile nebeneinander stehen, ohne daß diese scharfen Kontrasterscheinungen aufzutreten brauchen.

Viel wichtiger jedoch als die obigen sind für uns die Stilweisen, die im Bereiche der bildenden Kunst zur Ausgestaltung gebracht worden sind. Utitz hat sie zuerst vortrefflich geschieden und hier die verschiedenen Bedeutungstypen herausgearbeitet. Zunächst zieht da der Persönlichkeitsstil unser Interesse auf sich. So sprechen wir etwa vom Rubensstil, vom Makartstil, vom Stil Donatellos. Einerseits fassen wir darunter die innere Gesetzmäßigkeit, die Eigenart, die persönliche Note, die sämtliche Werke eines und desselben Künstlers erfüllt. Alle diese Werke, denen ein Künstler seinen Stempel aufgeprägt hat, stehen in einer inneren Verwandtschaft. Dies bedeutet aber nicht, daß alle Schaffensstufen des Künstlers denselben Wert haben, wir halten ja Jugendstil, Reifestil und Altersstil auseinander. Charakteristisch und herrschend wird ein Künstler mit demjenigen Stil, der seine stärkste Kraft kennzeichnet, so können wir vom Böcklinstil nur bei einer bestimmten Gruppe von Werken des Meisters sprechen. Im weiteren Sinne kann vom Persönlichkeitsstil, etwa vom Lionardostil, die Rede sein, ohne daß an die Zeitepoche, der ein Meister angehört, gedacht ist. Dies braucht nicht in tadelndem, sondern nur in charakterisierendem Sinne zu geschehen, wohl aber stellt sich die Negation ein, wenn von dem Stil der Schule eines Meisters gesprochen wird, wenn der Persönlichkeitsstil zum Epigonentum wird, was eben die Kehrseite seines Charakters ist. Je höher ein Persönlichkeitsstil, desto mehr verschmilzt er mit dem Gesamtstil seiner Zeit, der höchste Schöpfergeist ist Ausdruck und Eigentum der Epoche, persönliche und allgemeine Gesetzmäßigkeit decken sich in ihm, hier gilt das Wort: „Genialität ist vollkommenste Objektivität", und eine solche Schöpferkraft ist Faktor, Exponent der Zeit, ihr Ausdruck, unabhängig von deren Schwankungen entfaltet sie sich, sie ist es, die den Zeitcharakter mit bestimmt, so daß die Namen ganz großer Künstler geradezu identisch mit einem Epochenstil gebraucht werden.

Ein zweiter Stiltypus stellt sich im Materialstil dar. Wir verstehen darunter die Berücksichtigung der Eigentümlichkeiten und Bedingungen, die vom Material her dem Werk auferlegt werden. Die Gesetzmäßigkeiten des Materials stehen fest und unverrückbar. Jedes Material verlangt seine eigenste Gestaltung, um zu der ihm eigentümlichen Wirkung zu gelangen. Gerade heute ist uns die Forderung wieder geläufig geworden, „aus dem Geist des Materials" heraus zu schaffen; unser modernes Kunstgewerbe ist es gewesen, das uns die Besinnung auf die Gesetzmäßigkeiten des Stoffes zurückgebracht hat. Dies geschah gerade aus der Reaktion auf die eingerissenen Materialverfälschungen, auf die Surrogatwirkungen heraus, mit denen uns eine Materialechtheit vorgetäuscht wurde, die nicht bestand. Wir haben wieder gelernt, daß sich die Phantasie des Schaffenden unmittelbar mit dem Material zu verbinden hat, daß er aus dem Material heraus denken muß, wie es schon den Griechen geläufig war, wenn sie den Bronzestil vom Marmorstil genau unterschieden. Bronzearbeiten sind härter, herber, schärfer umrissen, sind lichtspiegelnd, während Marmorarbeiten weicher, umflossener sind, sie saugen das Licht in ihre ineinander übergleitenden Flächen ein. In den Marmorkopien nach Bronzeoriginalen haben wir ja den Beleg dafür. Es scheint jedoch, daß heute eine freiere Auffassung einem allzustrengen Befolgen des Materialgesetzes Platz zu greifen sucht; dies mag herrühren von einer Gegensätzlichkeit, in der man sich zu der Semperschen Kunsttheorie bewegt, aus der sicher zum Teil der Materialstil wieder neu befruchtet wurde. Wenn sich diese freiere Behandlung, z. B. dem Stuck gegenüber, in Grenzen bewegt, so dürfte nichts dagegen einzuwenden sein. Es hängt dies mit einer stärkeren Betonung des Künstlerischen auch in der Materialbehandlung zusammen.

In einer weiteren Bedeutung treffen wir den Zweckstil an. Es ist klar, wie eng er mit dem Materialstil verknüpft sein muß. Seit Semper treten uns die ästhetischen Begriffe Material und Zweck immer gemeinsam auf. Der große Architekt leitete in seinem berühmten Werke „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten" die Kunst aus dem Zusammenwirken von im wesentlichen drei Hauptprinzipien her, dem Material, dem Zweck (oder Gebrauchszweck) und der Technik. Semper hatte das große Verdienst, das Bedürfnis, die Zweckbestimmung in den Vordergrund gestellt zu haben, aber er irrte darin, daß er meinte, damit allein sei schon ein Kunstwerk erzeugt.

Es war begreiflich, daß unser Kunstgewerbe nach der schlechten Produktion des 19. Jahrhunderts den reinen Zweck wieder auf den Thron erhob; nur so war aus dem Wust des Schwulstigen, Überladenen herauszukommen. Erst mußte wieder eine neue Grundlage geschaffen werden, bevor die Möglichkeit zu einer neuen dekorativen Gestaltung vorhanden war. Die reine Zweckbefriedigung aber ist noch nicht die Schönheit. Vom Kunstwerk verlangen wir ein Mehr, eine Steigerung, und es sind in der Tat die Gefühls- und Phantasiewerte, die ein aus dem Zweck geflossenes Werk mit künstlerischen Qualitäten ausstatten. Und dieser schmuckhafte, schöne Wert muß auch in ästhetisch wirksame Erscheinung treten, während die reine Sach- und Nutzform eben nur die Zweckmäßigkeit kundgibt, die sich wesentlich im Gebrauch offenbart. Jedenfalls aber ist der Zweck eine der Bedingungen zum Zustandekommen des Schönen, und damit ist auch der Zweckstil als besondere Kategorie gerechtfertigt. Unter ihm seien alle Zielsetzungen zusammengefaßt, die von den Zweckbestimmungen ausgehen, die Grundanforderungen etwa, die wir an einen Sessel, einen Waschkrug, einen Tragkorb stellen. Man braucht nur seine Reiseandenken zu betrachten, um zu begreifen, wie sehr heute noch gegen den Zweckstil gesündigt wird. Besonders aber hat unsere moderne Kunstbewegung in der Architektur den Zweckstil in seiner Wichtigkeit erkannt. Die Bauaufgaben seit einer Generation, ja schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, zeigen eine Fülle neuer Bedürfnisse an Räumen, besonders sozialen Charakters, für neue Gemeinschaften, Organisationen, Massen, und unsere Architekten haben sich diesen Bedürfnissen bewundernswert angepaßt. Die Zeit ist vorüber, in der man Bahnhöfe wie Kirchen, Warenhäuser wie Renaissancepaläste, Brücken wie romanische Burgen erbaute, für jede der neuen Bauaufgaben beeifert man sich, die Gestaltung aus dem Zwecke selbst zu finden. Wenn man noch die Technik in Betracht ziehen wollte, könnte man von einem Herstellungsstil sprechen, wie etwa ein Fachwerkbau sich unterscheidet von einem Steinbau und den nur ihm eigentümlichen Formen und beide wieder vom Eisen- oder Betonbau, doch würde dies wiederum in den Materialstil hinübergreifen.

Man hat auch die geographische Lage und das damit verbundene Klima für eine Stilart heranziehen wollen, nur sagt „Ortsstil" dafür zu wenig. Doch steht fest, daß die Baustoffe einer Gegend, der Backstein in Norddeutschland, der Porphyr in Sachsen, Holz im Harz, Kalkstein

in den Maingegenden den Stil bestimmen. Naumann hat einmal die Gotik aus dem weichen flüssigen Sandstein der Isle de France hergeleitet. In Erdbebengebieten erweist sich die geologische Beschaffenheit der Bodenfläche auf den Stil von Einfluß. Die Bewahrung des Ortsstils ist eine der Aufgaben des Heimatschutzes, hier muß der Forderung des Bodenständigen gedacht werden, die jedes Hineintragen fremder Stilelemente in ein wurzelhaftes heimisches Gepräge verfehmt.

Die wichtigsten Bedeutungstypen des Stils aber sind die nationalen Stile, die Stammes- und Volksstile einerseits und die Zeitstile andererseits, beide hängen aufs engste zusammen, aus beiden hat die Stilabfolge ihre Hauptbegriffe entlehnt. Von nationalem Stil ist die Rede, wenn wir etwa von italienischem, französischem, spanischem Stil sprechen, oder, wenn wir das Nationale in das Rassenhafte ausdehnen, wenn etwa germanischer, romanischer, slawischer Stil genannt wird. Zeitstile, Epochenstile sind die Antike, Gotik, Renaissance, Rokoko, diese Stile gliedern sich an sich chronologisch, und die nationalen Stile ordnen sich ihnen an. So ist das Germanische ein Hauptbestandteil der Gotik, das Italienische ein Hauptbestandteil der Renaissance. Charakteristisch ist aber, daß den Zeitstilen ihr Name zumeist willkürlich verliehen wurde. Ein Volksstil kann nur auf der Grundlage einer Volksblüte entstehen; ein Stil wird nicht gemacht, er muß wachsen, und nur wenn ein Volk zu irgendeiner Zeit sich stark erwiesen hat, wird es einen eigenen Stil haben entwickeln können. Hohe Stilzeiten fallen immer zusammen mit den Blütezeiten; und wenn sich der charakteristische Stil in der absteigenden Linie einstellt, so ist er immer noch die Folge der Blüte und nicht unabhängig von ihr entstanden. Stil und Kunst können immer nur Ausdruck der Kultur eines Volkes sein und nichts Selbständiges. Und wenn dagegen gesagt wird: Stil und Volksblüte brauchen nicht zusammenzufallen, und sie täten es meistens nicht, so kann nur darin zugestimmt werden, daß dies nicht genau der Fall zu sein braucht; in Beziehung stehen sie stets. Auch kommt alles darauf an, welchem Stil eines Volkes man sich zuwendet, dem seiner Jugend, seiner Reife oder seines Alters.

Endlich muß noch der Einwirkungen der Kunstgattungen selbst in die Stile Erwähnung geschehen. Jede Kunstgattung, Architektur, Plastik, Malerei hat ihren eigentümlichen Stil. Man spricht insofern von einem architektonischen, plastischen, malerischen Stil, und es ist

zu beobachten, daß die Kunstgattungen unter sich einander stilistisch beeinflussen, es gibt eine malerische Plastik, eine architektonische Malerei, eine plastische Architektur usw., und die Zeitstile empfangen von daher eine sehr bedeutsame Prägung. Dies gehört zum Teil schon in das Feld der Stilmischungen, man muß sich nur hüten, ohne weiteres eine Stilverwilderung darin zu erblicken. Die Bezüge gehen hier ja auch noch viel weiter, denn auch von den Künsten der Zeit, den musischen und poetischen, strahlen die Einflüsse herüber, es gibt eine Gedanken- und eine poetische Malerei, und die malerische Architektur kann sich unter Umständen zu einer musikalischen wandeln, so schroff im System der Künste auch sonst Musik und Architektur einander entgegengesetzt sind. In den Stilproblemen muß noch davon die Rede sein. Dort wird auch Gelegenheit sein, vom konstruktiven und vom dekorativen Stil eine Erklärung zu geben und die Zusammenhänge zu beleuchten, in denen sie mit den Begriffen des architektonischen bzw. tektonischen und des malerischen stehen.

Während das 18. Jahrhundert noch zuweilen Mode sagte, wo es Stil meinte, hat sich die Bezeichnung Mode heute ganz auf die Bekleidungskünste eingeschränkt. Auch Geschmack brauchen wir in einem weit abstrakteren Sinne, als es noch im 18. Jahrhundert geschehen war. Und für jene Zeit war auch Manier noch nichts Entwürdigendes, Schlechtes. Heute dagegen bezieht es sich nur auf die zur Routine gewordene Technik und auf den epigonischen Schulstil.

3.

Stilprobleme.

Die Problematik der Stile, und vor allem der Zeitstile, ist niemals mehr empfunden worden als in unserer Gegenwart; aufs eifrigste spürt man ihren Rätseln, ihren Bezügen, ihren Zusammenhängen nach. Zunächst hat man sich hier mit dem Problem des Werdens und Vergehens eines Stils, mit dem Stilwandel, zu beschäftigen.

Unter den Ursachen, die für die Tatsachen der Abwechselung der Stile ins Feld geführt worden sind, muß immer noch die Abstumpfungs- oder Ermüdungstheorie zuerst genannt werden. Zufolge dieser Theorie sei der Stilwandel einfach eine Folge von Reizverände-

rungen; sobald eine Abstumpfung für gewohnte Reize eingetreten sei, suche eine Zeit nach neuen Reizen. Die Abstumpfungstheorie ist jedoch unzulänglich, da sie der Tatsache der Gesetzmäßigkeit, der Folgerichtigkeit im Stilwandel nicht Rechnung tragen kann. Von derselben Willkürlichkeit spricht es, wenn man den Stilwandel aus der Sehnsucht nach neuen Lösungen für Aufgaben hervorgehen lassen will. Im Drang nach neuen Lösungen liegt noch kein Grund für die Notwendigkeit des Eintretens bestimmter Stilwandlungen. Ferner hat man auf die Rolle hingewiesen, die im Stilwandel die Technik haben könnte, besonders verführt durch die gewaltige Entfaltung der Technik im 19. Jahrhundert und in unserer Zeit. Aber auch die Entwickelung der Technik ist noch kein zureichender Grund, denn so sehr die Technik zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten hindeutet, und ein so wichtiges Element sie in der Stilgebung ist, so ist sie doch in zahlreichen Epochen selbst wieder vom Stil bestimmt, ja erzwungen worden, vor allem aber sagt der Stand der Technik nichts aus über den inneren Gehalt, den ein Stil darstellt.

Der Lösung der Frage wird man sich viel mehr nähern, wenn man die Stilgebung im Zusammenhang mit den allgemeinen Kulturverhältnissen einer Zeit betrachtet. Der Stil ist das Spiegelbild, die Selbstdarstellung einer Epoche. Selbstverständlich drückt sich die Epoche noch in unendlich vielen anderen Beziehungen aus. Der Kunststil jedoch ist der anschauliche, objektive Niederschlag, die konkrete Korrelation, die Ineinsgestimmtheit aller dieser Beziehungen. So ist das gesamte geistigseelische Leben einer Zeit, ihre Weltanschauung, ihr Lebenscharakter, die allgemeine Kulturlage die Grundbedingung des Stils. Kein Volk vermag nun seine Entwickelung in der stets gleichen Intensität fortzuspinnen. Zeiten der stationären Ruhe wechseln ab mit solchen der höchsten Energie. In den durch die letztere bestimmten Epochen gestalten sich die Stile eines Volkes. Kein Volk kann ferner unausgesetzt die Palme des Stils an sich fesseln. In die Zeiten seiner Ruhe fällt die Blüte anderer Völker, besonders seiner Nachbarn, von diesen übernimmt es dann wieder Stilneuerungen, um, falls die Kraft noch dazu vorhanden ist, sie sich organisch einzuverleiben. Daher ist kein Volk zu keiner Zeit völlig original, der Grad der Ursprünglichkeit schattiert sich mit den Epochen, die höchste Originalität wird dann erreicht, wenn sich das Übernommene mit dem Eigenen im Sinne der nationalen Entwickelung zu höchster Selbständigkeit verschmilzt. So sind es letzten

Endes die Völkerbewegungen, die sich von grundlegendem Einfluß auf die Stilwandlungen erweisen. Die Krone des Stils wandert so von einem Volk oder einer Völkergruppe zur anderen in ihrem Werden und Wachsen.

Dies ist auch der Grund, weshalb das Stilwerden unter einer so ehernen Gesetzmäßigkeit steht. Die Katastrophentheorie, daß ein Stil plötzlich entsprungen sei oder entspringen könne, ist völlig aufgegeben. Überall beobachten wir in der Kunstgeschichte die zahllosen Übergänge von einem Stil zum anderen, die leisen Veränderungen und Verfeinerungen, in denen er sich bewegt. Ganz allmählich sind diese Entwickelungen eingetreten und treten sie ein, nie steht die Entwickelung still, in keinem Volke, so lange es lebt und sich schaffend regt. In diesem Bewegen äußern sich eben die Kräfte eines Volkes und einer Zeit. Und gerade die Beobachtung der Übergänge hat uns befähigt, die Stile genauer zu verstehen und zu charakterisieren, hier wo die Formen noch im Werden sind, wo noch ein unruhiges Suchen stattfindet, mehr als dort, wo schon eine stärkere Verdichtung, ja eine Erstarrung oder wenigstens Verfestigung eingetreten ist. Die Kunstgeschichte gibt und erforscht das Material, sie sieht dieses Werden in unendlich vielen Rinnsalen und Bächen, die Stilkunde legt daraus die entscheidenden Züge fest, sie zieht aus dem Werden das Wesentliche in seiner abstrakten Erscheinung.

So ergeben sich hieraus allgemeine Gesetze für den Stilwandel in Völkerbewegungen, in Völkergruppen, wie individuelle für den Stilwandel im einzelnen Volk. Unter den Gesetzen, die man für die Stilfolge aufgestellt hat, ist das wichtigste jenes, das einen konstruktiven Stil an die Spitze stellt, das diesen dann von einem dekorativen gefolgt sein läßt, worauf die Entwickelung in einen ornamentalen ausmündet. Das Tektonische, die reine Zweckkunst, stünde am Anfang, und in der Tat haben alle Frühstile, alle archaischen Stile etwas Architektonisches an sich. Es ist dasselbe, was man neuerdings als Vorkommen des Gotischen bei allen Völkern aufgestellt hat. Eine andere Theorie stellt an den Anfang jedes Stilwerdens ein Ausdrucksbedürfnis, das nach Äußerung und Gestaltung ringt; dies vollzieht sich zuerst auf herbe, strenge, sachliche Weise, und es ist klar, welcher Zusammenhang mit dem Tektonischen besteht. Der harmonischen Befriedigung jenes Bedürfnisses entspräche dann die dekorative Stilstufe, und der Epoche der Verfeinerung und Erstarrung die ornamentale. Man hat

aber diese Folgemäßigkeiten im wesentlichen nur aus den europäischen und Mittelmeerstilen abgeleitet; und es ist charakteristisch, daß sich zur Kennzeichnung des dekorativen der Begriff des malerischen einstellt. Damit erweist sich die europäische Rassenzusammensetzung wirksam, denn germanische Elemente sind es vor allem, die dem Malerischen in der bildenden Kunst vorkämpfen. Wenn eine Wellenbewegung zwischen konstruktiven und dekorativen Tendenzen stattfindet, so machen sich darin im westlichen Kulturkreis Völkerbewegungen geltend. Es ist jedoch eine offene Frage, wie weit solche Gesetze auf dem nahen oder fernen Orient ausgedehnt werden können.

Hier setzte Spengler ein mit seiner morphologischen und homologischen Betrachtung der Stile und Völker, d. h. mit seinen Beobachtungen über den Aufbau der Kulturen und die Gleichartigkeit von Kulturstufen, indem er die Konsequenz aus allen vorangegangenen Stilerwägungen zog und aus der logischen und organischen Folgerichtigkeit der europäischen Stile ein Weltgesetz abzuleiten suchte, das aber weder für die Kulturen anderer Erdteile bindend zu sein braucht, noch für uns selber, wenigstens in der Hinsicht, daß Spengler uns den Abschluß prophezeit und die Unmöglichkeit weiteren Werdens, also weiterer Stile. Die Richtigkeit von Spenglers Stilsystem ist völlig anzuerkennen, sonst wären ja alle bisherigen Stilerkenntnisse falsch. Gerade darin erscheint er auch weniger schöpferisch, während seine Tat eben darin bestand, die Parallelentwickelung für die übrigen wissenschaftlichen und seelischen Kräfte in der Menschheitsgeschichte unter größeren oder geringeren Anfechtungen aufgesucht zu haben. Aber wenn schon früher kein Volk seinem engen geographischen Bezirk allein gehörte, sondern in der Welt stand, so gehören auch wir Europäer in noch viel größerem Maße der Welt an, die Rassenmischungen vollziehen sich in unausgesetzter Bewegung, und damit fallen die aus vergangenen Stilgesetzlichkeiten gezogenen Schlußfolgerungen in sich zusammen.

Es ist noch zu betrachten, wie es dahin gekommen ist, und damit kann zugleich ein Blick auf das ungeheure Stilinteresse unserer Gegenwart gerichtet werden. Die Rekapitulationsstile des 19. Jahrhunderts, die Wiederholungsstile, scheinen geradezu in unserer Zeit zu gipfeln, denn es gibt fast keinen früheren Stil, an dem wir nicht wieder Anteil nehmen. Die Stilentwickelung des 19. Jahrhunderts nach dem auf das Rokoko folgenden Absturz ist ja bekannt; oder sie stellt sich immer klarer

heraus mit ihrer Abfolge von Klassizismus, Romantik, Gotik, Biedermeier, Renaissancismus, Neu-Barock, Neu-Gotik; wir haben nur allen Grund, nicht hochmütig darüber zu sein und leichthin das ganze Jahrhundert als Verfall zu charakterisieren. Es hat vielmehr eine ungeheure Arbeit geleistet, sowohl im Schaffen, wie in der Stilerkenntnis. Und auf den Schultern dieses Jahrhunderts erhob sich, seit dem verwegenen, aber spielerischen Versuch des Jugendstils, unser gesamtes Stilinteresse. Unsere Kunstforschung folgte dabei in der Heraufholung alter Stilströme den Bewertungen der Künstler. So haben wir unsere eigenen Stile stoßweise zu ihrem genaueren Erfassen durchschmarotzt, mit dem Ergebnis, daß wir gewisse, bisher ungewürdigt gebliebene Seiten an ihnen ans Licht hoben, wie die Tektonik des romanischen Stils, die konstruktiven Kühnheiten der Gotik, den mystischen Lichtjubel des Barocks, die schlichte Schönheit des bürgerlichen Klassizismus, die Herbheit der frühen Renaissance, — und dem gesellte sich nun das Interesse an fremdländischen Stilformen, am japanischen, indischen, mexikanischen, am frühen Byzanz und Armenien, am vorderasiatischen Stilwesen, vor allem an Negerplastiken und am Ägyptertum.

Doch ist dies nur scheinbar ein Chaos, denn in jenen fremden Stilen sucht unsere Zeit nur die Bestätigung für ihre eigenen Tendenzen. Im Exotischen wird das Mythische, Ursprüngliche, im Ägyptischen das kunstgattungsgemäß Unvermischte, Stilreine, besonders im Kubischen gesucht, und im Orientalisch-Ostasiatischen möchte man für die in der Anlehnung an den klaren Süden verkümmerten indogermanischen, aus dunklem Urschoß Kraft spendenden Strebungen Anschluß gewinnen. Haben sich unsere Horizonte so im Stofflichen außerordentlich erweitert, so ist auch eine ungemeine geistige Vertiefung in der Stilbetrachtung dadurch eingetreten, daß man das Kunstgeschehen als ein Wollen aufgefaßt hat und von hier aus zu einem viel tieferen psychologischen Durchdringen vorgeschritten ist. Doch erkannte man diesen von Riegl formulierten Grundsatz bald als zu einseitig, neben dem Kunstwollen wird vielmehr wieder das Kunstkönnen betrachtet. Immerhin bildete der Grundsatz den Ausgangspunkt für die Stilpsychologie Worringers und für die neueren Stiltheorien, wie sie in den Werken von Wölfflin, Scheffler, Hagen, Lüthgen niedergelegt sind.

In diesen gelangte wesentlich die dauernde Polarität der europäischen Stile zur Bearbeitung. Schon die Renaissance hatte damit

eingesetzt, indem sie gegenüber ihrem eigenen Wesen den Begriff des Gotischen formulierte. Winckelmann schuf sodann im Gegensatz zum „entnervten" Rokoko die Stilgrundlagen des neueren Klassizismus. Goethe schwankte mehrfach zwischen der Betonung des Gotisch-Germanischen und des Klassisch-Südlichen. Schiller war der erste deutsche Stilpsychologe. In seinem Aufsatz über die naive und sentimentalische Dichtung rückte er den Ursprungstatsachen der Stilgebung aufs schärfste nahe. In seiner Nachfolge stellten die Romantiker das Gegensatzpaar Antik und Modern auf, wofür wir heute klassisch und romantisch sagen. Nietzsche vertiefte diese Gegensätzlichkeit in den Stilprinzipien des Apollinischen und des Dionysischen. Worringer schied zwischen Einfühlungskunst (der klassischen) und Abstraktionskunst (der nordischen). Scheffler stellte die Stile des Griechischen (als die Formen der Ruhe und des Glückes) und des Gotischen (als die Formen der Unruhe und des Leidens) einander gegenüber. Zuletzt wandte noch Simmel seine glänzende Dialektik auf den Gegensatz des klassisch-romantischen und des germanischen Stils.

Dies bleibt grundlegend für die Bewertungen der abendländischen Stile. Klassisch ist in engerem Sinne das Schönheitsideal der Alten, in diesem Stil bedeutet Schönheit noch etwas Absolutes, von der Klarheit der Anschauungssinne Regiertes. Der Mensch der Antike hat den Stolz seiner Schönheit, er sieht und empfindet plastisch, er verwirklicht in seinem Dasein eine repräsentative, ihm übergeordnete Form. Klassisch ist die ruhende Gleichgewichtslage, ihre Dimension ist die Horizontale, ihr Hauptprinzip die Symmetrie, ihr Wesen die klare rationale Geschlossenheit. Romantisch in dem engeren Sinne, mit dem wir es hier zu tun haben, ist das Mittelalterliche und Christliche, das Germanische, das Mystische, Phantasievolle im Gegensatz zum klaren Rationellen; Romantisch ist die schwebende Gleichgewichtslage, seine Dimension ist die Vertikale, sein Hauptprinzip der Rhythmus, sein Wesen die irrationale Mystik, die Unendlichkeit. Die Klassik ist statisch, die Romantik dynamisch. In diesem Zusammenhang hat sich auch unsere Ansicht von der Schönheit gewandelt; jahrhundertelang leiteten wir das Wesen der Schönheit aus der klassischen Kunst ab, heute wissen wir, daß sie etwas Relatives ist, die germanische Auffassung gibt in ihrem Schönheitsbegriff ganz anders der Lebensintensität Raum. Die klassische Schönheit ist eine mehr sinnlich harmonische Anordnung von Oberflächenelementen, die germanische eine

mehr geistig harmonische, daher sinnlich disharmonisch scheinende Anordnung von Tiefenelementen (Rhythmen).

So kommen in dem Stilverlauf mit dem Überwiegen des germanischen oder nordeuropäischen Elements, im Gegensatz zu den räumlichen, zeitliche Züge in Geltung, die gipfeln in einem Hereinwirken des Musikalischen. Bei Spengler sind so die stärksten Gegenpole Plastik und Musik. Hier aber werden wir zur Entscheidung aufgerufen, und die neueren Stilpsychologen folgten in der Tat einer eisernen Notwendigkeit, als sie sich in ihrer schließlich doch germanischen Gesinnung dem Problem der Gotik und des Barock zuwandten, die ja beide in einer genauen Beziehung stehen. Dahin lockten die Geheimnisse, die Unergründlichkeit und Unausschöpfbarkeit unseres eigenen Wesens.

So sind wir eingeschlossen zwischen dem Norden und dem Süden. Im Norden droht die kimmerische Nacht, die radikale Verworrenheit, der Orkan der Meere, die Spukwelt der dämonischen Gesichte, die von dunklen Zaubern vorwärts gepeitschte Maßlosigkeit. Italien stellte die Reaktion der Renaissance als Schutz dagegen auf, als eine Antigotik, wie Spengler sie definiert hat. Damit ist der Gegensatz noch feiner, schwieriger faßlich geworden, er lautet jetzt nicht mehr so sehr germanisch-klassisch, als deutsch-renaissance oder deutsch-romanisch. Und damit stehen wir in dem Hauptproblem unserer Zeit. Noch auf lange Zeit hinaus wird uns die Auseinandersetzung mit der Renaissance beschäftigen, und vielleicht werden wir erst wieder zu einem Stil gelangen, wenn dieses Problem endgültig gelöst ist. Wir brauchen ja deshalb keineswegs unserer Sehnsucht nach dem Süden gram zu werden, denn was ist diese Sehnsucht anderes als der Drang nach einem Regulativ gegenüber dem Chaos, das in nördlicher Richtung über uns hängt. Unsere Baukunst, unser Baustil hat in erster Linie diesen Kampf auszufechten; es ist offenkundig, wie gerade noch er in seinen Tendenzen schwankt; dies erklärt es aber, weshalb außer Gotik und Barock von nicht unerheblichen Kreisen auch noch die Antike auf den Schild erhoben wird, allerdings hier in der Form der Dorik und nicht des Hellenismus.

4.

Die Einteilung der Stile und die Stile der primitiven Völker.

Natürlich kann man den Stil an der Entwickelung jeder Kunstgattung erweisen, nicht nur an der Architektur, sondern ebenso an der Malerei oder auch an der Zeichnung, denn alle bildenden Künste befinden sich innerhalb eines Stils in einer Einheit. Was in der einen Gattung aufgezeigt werden kann, muß sich auch in der anderen nachweisen lassen. Es ist auch nicht so, daß Architektur und Kunstgewerbe, als die gebundenen Künste, allzuscharf von den freieren, Malerei und Plastik, abgetrennt werden könnten. Von den gebundenen, den Zweckkünsten, wird aber deshalb auszugehen sein, weil sie offenkundig die Bedingungen des Lebens ausdrücken, die freien Künste charakterisiert es, daß sie sich in ein näheres oder in ein ferneres Verhältnis zu den Zweckkünsten stellen können, wobei sich die letzteren mit verändern. Jedenfalls aber sprechen sich die Stile in keiner anderen Kunst klarer und deutlicher aus, als in der Architektur. Sie folgt nicht nur den leisesten Formveränderungen, sondern sie bietet die mit ihr geschehenden Wandlungen in monumentaler, oft großartiger Sprache dar. Auf sie wird also beim Weg durch die Stile unser Hauptaugenmerk gerichtet sein müssen. Die anderen Künste sollen aber dabei stets nach Tunlichkeit mit herangezogen werden, vor allem Kunstgewerbe und ornamentale Kunst. An letztere klammerte sich vorzugsweise die mit den Stilmerkmalen arbeitende Stilerklärung an. Zweifellos gibt jedes Ornament über den zugehörigen Stil, aus dem es stammt, ohne weiteres Aufschluß, aber das Ganze eines Stils erschließt sich dabei nicht, fruchtbarer ist es, auf die Sehweise und auf die Raumbildung zu achten, und die Folgen daraus festzustellen, die sich für das ganze Stilgepräge ergeben.

Was nun die Einteilung der Stile anlangt, so standen ursprünglich nur die vorchristlichen (d. h. antiken), und die nachchristlichen, mittelalterlichen und Renaissancestile, in unserem Gesichtskreis. Das Hinzukommen des nahen und des fernen Orients, amerikanischer Stiltypen und primitiver Stile hat diesen Gesichtskreis sehr erweitert. Nur die abendländischen Stile zeigen einen strengen kausalen Verlauf, so daß sich hier leicht Stilgruppen bilden ließen, die morphologisch, in ihrem

Aufbau, vergleichbar waren, wozu schon Lamprecht angesetzt hate. Eine ähnliche Gesetzmäßigkeit des ägyptischen Stiles kann schon nicht ohne weiteres zugegeben werden. Noch schwieriger wird diese Frage bei dem neuerdings auf den Schild erhobenen magischen Stil, der nach Spengler ja vom apollinischen und vom faustischen umrahmt sei, daß er sogar das frühe Christentum und den byzantinischen Stil in sich schließe. An dem Vorhandensein dieses magischen Stiles, nicht nur in seiner speziellen Form des arabischen, islamischen und maurischen, ist nicht zu zweifeln, ebenso wie Turkestan, Armenien, Kleinasien nicht als seine Heimat bestritten werden können. Aber man sträubt sich doch, die frühchristliche Kunst, deren einer Eckpfeiler etwa das Pantheon, deren anderer der Markusdom sein soll, aus dem klassisch-germanischen Entwicklungsstrom herauszureißen, denn das Magische begleitet die faustische Kultur bis zum heutigen Tage, verwebt sich vielfach mit ihr, und beschränkt sich keineswegs nur auf den Islam oder auch das erste Jahrtausend. Hier scheinen weitere völkerpsychologische Zusammenhänge vorzuliegen. Es würde daher ein nicht unbedenkliches Experiment bedeuten, sich ohne Not von den organischen Wegen der Stile zu entfernen oder sie gar auf den Kopf zu stellen, indem man etwa, was möglich wäre, die Stile der nordischen Völker in den Vordergrund rückt, und die Stile der südlichen Völker in dem Maße zur Darstellung gelangen läßt, in dem sie in die nordische Entwickelung eingreifen. Dazu hätten sich aber die germanischen Völker viel selbständiger entwickeln müssen, als sie es taten. Für solche Umstellung müßten erst die Stile weiterer Jahrtausende abgewartet werden. Im Grunde stehen aber die germanischen Völker von Anfang an unter den Einflüssen des Südens, mindestens müßten diese ganz verarbeitet sein, ehe an jene Umstellung gedacht werden kann. So bleibt als naheliegende Einteilung die nach Stilgruppen, die stets das Organische berücksichtigen läßt, und in der mit dem magischen zugleich die asiatischen Stile ihren Platz finden können, derart, daß sie geschildert werden, sobald sie in den europäischen Gesichtskreis treten, wobei in bezug auf ihr Wesen kein zu großes Gewicht darauf gelegt werden kann, ob dies vor oder nach der Renaissance der Fall wäre.

Für die Beurteilung der Stile der Urmenschen und der Primitiven ist wichtig, welche Stellung der Stil zur Natur einnimmt. Dies läßt sich besonders in der Zeichnung und im Ornament verfolgen.

Alle prähistorischen Völker zeichnen ihre Bilder aus der Erinnerung, wie auch unsere Kinder; der Unterschied ist nur der, daß bei der einen Stufe noch eine weitgehende Ähnlichkeit mit den realen Objekten vorhanden ist, daß die Dinge bei frischen und scharfen Erinnerungsbildern durch keine weitergehende assoziative Verarbeitung umgeformt worden sind, während bei der anderen die geistigen Prozesse, das spekulative Vorstellungsleben, die durch ein intensiveres Mitteilungsbedürfnis bewegte Phantasie die Gestaltungsweise beeinflussen; Verworn unterschied dementsprechend zwischen *physioplastischer* und *ideoplastischer* Kunst, erstere steht der Natur nahe, letztere bringt Erzeugnisse des Vorstellungs- und Phantasielebens. Verworn untersucht alle Stufen der Stilisierung bei den Künsten der prähistorischen und der Naturvölker. Dabei ist der Grad der Naturwahrheit noch kein Maßstab für die Entwickelungshöhe der Kunst, wie man auch heute davon abgekommen ist, ausschließlich die Natur als Gradmesser der Kunst gelten zu lassen. Es ist klar, in welcher Beziehung der physioplastische Stil zum Impressionismus, als Erscheinungskunst, und der ideoplastische zum Expressionismus als Vorstellungs- und Ausdruckskunst stehen müssen. Dem Expressionismus liegt an der geistigen Essenz, an der Seele der Erscheinungswelt, er ist symbolisch, begrifflich, abstrakt. Die Werke des ideoplastischen Stils wollen einen Gedanken mitteilen, sie sind eigentlich eine Bilderschrift. Auf welche Seite ein Volk sich stellt, auf welchen Stil es Wert legt, hängt ganz von seiner geistigen Veranlagung ab. In einem höheren Sinn läßt sich von einem Rang zwischen beiden Stilweisen nicht sprechen, sondern sie ergänzen sich.

Der ideoplastische Stil steht natürlich in Beziehung zur Abstraktionskunst, der physioplastische zur Einfühlungskunst. Im ersteren überwiegen die geometrischen oder geometrisierten Formen, im letzteren die Naturformen. Aus zwei Wurzeln hauptsächlich wird die Ornamentik entstanden sein: e nerseits aus rein geometrischen Formen, Punktreihen, Parallellinien, Kreisen, wie sie sich schon aus der Technik ergeben, z. B. beim Flechten und in der Keramik, sowie bei der Verarbeitung der Bronze; andererseits aus geometrisch umgebildeten, im Laufe der Zeit aus dem Figürlichen und Anschaulichen ins Abstrakte gediehenen Naturformen. Auf diesem Wege der Geometrisierung haben sie sich bis ins Unkenntliche abgeschliffen. Dieser Kategorie stehen dann die reichen Stilisierungen einfacher Naturformen

gegenüber, wie sie jeder physioplastische Stil aufweist. Die konstruktiven Stile, in denen die Erfordernisse der Technik so stark beachtet werden, bringen im wesentlichen geometrische Ornamentformen hervor.

Die Kunst der älteren Steinzeit, das Paläolithikum, brachte uns Tierzeichnungen von einer verblüffenden Naturwahrheit. Auf die Wände der Höhlen, wie die in der Dordogne oder die von Altamira in Spanien, und auf Tierknochen eingeritzt, erscheint die diluviale Tierwelt in größter Naturtreue, das Mammut, der Bison, das Renntier, der Steinbock, der Elenhirsch usw. Gleichwie in Skizzenbüchern, Gemäldegalerien erscheinen erstaunliche Kampf- und Jagdszenen. Es sind scharfäugige Jägervölker gewesen, die sich mit diesem Tierzauber das Wild damit bannten. Unter den heutigen Naturvölkern sind bei den Buschmännern, den Australiern, den Eskimos dieselben Ritzzeichnungen zu beobachten. Stets sind die Figuren im Profil, die Perspektive ist unbekannt. Auch die schwedischen Felsbilder, die Hällristningar, in Bohuslän und Schonen, gehören hierher.

Die jüngere Steinzeit, das Neolithikum, kennt schon die Pfahlbauten, also den Gerüststil der Pfahldörfer. Dieser Periode gehören Grabkammern (Dolmen, Hünengräber) ebenso an wie der rätselvolle Sonnentempel von Stonehenge oder andere, bretonische, Tempelraumanlagen. Der paläolithische Jäger bildete neben Pflanzenstilisierungen schon Kanten, Zickzacke, der Neolithiker aber mußte durch seine handwerklichen Erfindungen ein Meister in geometrischen Ziermustern, wie Dreiecken, Kreuzen, Pfeilen, Wellenlinien, Einkerbungen, Spiralen, werden.

Die Metallzeit, die Kupfer, Bronze und Eisen bearbeitet, gestaltet Waffen, Geräte, Schmuck, wie Ringe, Nadeln, Fibeln, Spangen, Gürtelbeschläge. Das Hauptmotiv der Bronzezeit ist die Spirale, gleichviel ob sie rein geometrisch oder aus einer Ranke entstanden ist. Viele Zierformen sind der Flechterei und Weberei entnommen; Figürliches gestaltet sich zur Bilderschrift um. Am Ende der Bronzezeit, in der Hallstattkultur, tritt die Tierornamentik auf, zugleich mit dem Geriemsel, Flecht- und Bandwerk, in das sie sich so gern umbildet. Auf skythischem Boden, um den Kaukasus, aus der Urheimat, sind diese Formen der Indogermanen entstanden, ihre Träger waren die Kelten, Iren, Illyrier, Germanen. Aber selbst in das Zierornament der nordischen Völker drangen schon antike und orientalische Vorbilder, stofflich wie formal, die daraus entstandene abstrakte Stilweise entsprach

aber ganz dem Geist der in dumpfer Gärung lebenden Nordvölker. Die Blüte Ägyptens, des Orients, Kretas war in unserer Bronzezeit schon im Gange.

Zu den hervorstechendsten Geometrisierungen in der Kunst der Naturvölker gehört die der Maori, die Neuseeländer und Neumecklenburger, auch ihre Tanzmasken sind heranzuziehen. Ideoplastisch sind die Totensäulen der Indianer. Von den alten Kulturen Amerikas sei hier des Stiles der Mayavölker in Altmexiko, sowie der Azteken, der Inkas in Peru Erwähnung getan. Beide bringen Pyramidenformen zur Gestaltung und überziehen sie mit einem geometrisch-phantastischen Gewebe von reliefartig vorspringenden Steinmosaiken, wie am Tempel von Xochicalco oder am Tor von Tiahuanaco zu beobachten ist. Die ideoplastischen Bildungen, besonders bei den Götterbildern, gehen bei diesen Stilen ins Furchtbare und Grauenvolle. Auf die Altertümer des Beninreiches, die wie besonders alle plastischen Werke Afrikas in ihrem Exotismus das Erbe Altägyptens mit verarbeiten, fiel ein Strahl der Renaissancekunst, um das unheimliche Fremde, Molochhafte in ihnen noch zu steigern.

5.

Die Stile Ägyptens, des östlichen Mittelmeers und des nahen Orient.

Um in der Entstehung der frühesten Kulturstile klar zu sehen, muß man sich den Parallelismus vergegenwärtigen, in dem sich die Kunst Ägyptens, Babylons, Assyriens sowie des kretisch-ägäischen Kulturkreises entwickelt. Dem chronologischen Aufbau der Hauptzeiten Ägyptens: Altes Reich, 3500—2500, 1. bis 5. Dynastie; Mittleres Reich, 2200—1700, 12. bis 15. Dynastie; Neues Reich, 1600 bis 1100, 17. bis 20. Dynastie; Spätzeit, 1100—600, 21. bis 26. Dynastie; bis zur Eroberung durch die persischen Könige, entsprechen im Euphrat-Tigrislande die Stufen Altbabylon 3000—2000, Assyrien 800—600, Neubabylon 600—400 und in der Ägäis die Stufen Frühminoisch 2500—1800, Mittelminoisch 1800—1600, Spätminoisch 1600 bis 1300, bis zur Eroberung von Kreta durch die Achäer um 1400.

Zur großartigsten Stilentwicklung schreiten schon in frühester Zeit, schon vor der 4. Dynastie, die Ägypter vor. Davon zeugen die Pyramiden, diese erhabenen Baugebilde, mit denen sie in raschem Aufstieg in die Geschichte eintreten. Die Pyramiden, diese „ewigen Häuser", erweisen ihren mathematischen Raumsinn in größter Wirkung. Diese geometrischen krystallinischen Körper überzeugen durch ihre strenge Einfachheit und ihre ungeheuren Maße, in die größten von ihnen könnte man die Peterskirche hineinstellen oder das Straßburger Münster. In ihnen triumphiert der mathematisch-konstruktive Sinn der Ägypter, in einer Starrheit, die sich in den folgenden Jahrtausenden nicht erhalten konnte. Die Entstehung der Pyramiden, die in Wirklichkeit riesenhafte Mausoleen sind, hängt zusammen mit dem Totenkultus der Ägypter. Ihre Kunst begründet sich völlig auf die Vorstellung von der Fortdauer der menschlichen Persönlichkeit. Sie dachten sich die Seele entsprechend ihrem Götterkult als einen Vogel, der mit einem Menschenantlitz dargestellt wird, und sie verehrten die Ewigkeit des Abgeschiedenen als eine Art Genius, unter dem Symbol des „Ka". Durch die Erhaltung des Körpers wird die persönliche Fortdauer, das Weiterleben nach dem Tode verbürgt. So kommt es zum Kultus der Mumie und fortschreitender Veredelung des Totenkults, es werden dem Verstorbenen Statuen gesetzt, damit die Seele beim Verfall des Leibes einen Wohnsitz habe. Von hier aus nimmt die gesamte ägyptische Plastik ihre Entstehung. Und nicht nur durch diese Statuen schützt sich der Nachlebende vor dem Zorn des Toten, sondern auch dadurch, daß er ihn in seiner Grabkammer mit den Nachbildungen seiner Umgebung im Diesseits mit Schmuck und Möbeln, mit Speise und Trank umgab, und die Grabkammer zum Serdab, zum Opferkeller, ausgestaltete, in der dem Verstorbenen Opfer dargebracht wurden. Dieser trat aus der im Westen der Kammer gelegenen Scheintür aus dem Jenseits hervor und nahm selbst an dem Opfer teil. Jene Grabbeigaben überlieferten uns das gesamte ägyptische Kunstgewerbe, und die Bilder, die an den Wänden die Taten und Erlebnisse des Toten aufzeichneten, sind der Anfang der ägyptischen Malerei. Die Opferkammern aber bildeten sich schon im alten Reiche zu bedeutsamen Totentempeln aus, von deren Gestalt dann die gewaltigen Tempelanlagen des Mittleren Reichs ihren Ausgang nahmen.

Auf Grund dieser metaphysischen Spekulationen bedeckten den Rand des Wüstenplateaus, besonders um Memphis, zahllose stereo-

metrische Steinkästen, die von den Arabern Mastabas, Ruhebänke, genannt wurden. Alle Ägypter waren von der Sorge um ihr Leben im Jenseits bewegt, und es war billig, daß die Könige und die Großen ihre Grabmonumente schon vom Beginn ihrer Regierung an ausgestalteten, und gleich Jahresringen einen Steinmantel auf den anderen um einen Ziegelkern schichteten, in dessen Innern unter Entlastungsräumen die Königskammer lag. Die monumentale Form der Pyramide, wie wir sie in denen des Cheops, des Chefren und des Mykerinos, bei Gizeh, verehren, wird auch nicht mit einem Male erreicht, wie die Zwischenglieder, die Knickpyramide von Daschur und die Stufenpyramide von Sakkarah, belegen. Die gewaltigen Monumente wurden zuletzt mit poliertem, geschliffenem Granit belegt, auf dessen bunten Flächen sich die Sonne ebenso spiegelte, wie sie von der vergoldeten Spitze widerstrahlte, und es offenbart ihren Ewigkeitssinn, wenn sich die Erbauer rühmen: „Höher ist die Seele König Amenemhets als die Höhe des Orion, und sie vereinigt sich mit der Unterwelt", oder wenn der arabische Spruch scheu kündet: „Alles fürchtet die Zeit, aber die Zeit fürchtet die Pyramiden." Die Grabtempel selbst sind durch überdachte Gänge mit den Torbauten im Niltale verbunden, an denen die Barken anlegen können. Der Organismus von Säulenhof, Säulensaal und Kultraum ist dort schon ausgebildet. Bewacht wurden die ganzen Tempelbezirke von riesigen Sphinxen, Löwenleibern mit Pharaonenhäuptern, deren größten Chefren, in seiner verschütteten Größe heute noch ergreifend, auf dem Totenfelde von Gizeh hatte errichten lassen.

Schon das Mittlere Reich kennt den Absolutismus, der die Pyramiden ermöglicht, nicht mehr, die Gräber werden jetzt und besonders zum Beginn der neuen Zeit in die Felswände Libyens vertieft, wie in den Fels- und Grottentempeln, so in Beni Hassan, wo eine charakteristische Umgestaltung der Pfeiler auftritt, in Ipsambul, wo vier gewaltige Kolossalstatuen, Ramses II., die Front schmücken, so in Der el Bahri, wo sich drei Terrassen zum Nil abstufen, im Hintergrund begrenzt von einer Säulenreihe. Für die fernere Entwickelung des Tempels aber erweist sich, wie in alter Zeit, das ägyptische Wohnhaus mit seiner Kombination von Vorhof und Saal bedeutsam.

Die ungeheure Ruhmsucht der ägyptischen Könige, ihre Selbstverherrlichung gipfelt in den Tempelbauten des neuen Reiches, besonders auf dem Boden des alten Theben, des „hunderttorigen",

wohin sie ihre Macht verpflanzt hatten. Mit ungeheurer Wucht wirken diese Bauten, besonders die Ammons- und Chonstempel im Karnak und Luxus, selbst in ihren Trümmern noch auf uns ein. Von weit her werden die Gläubigen durch Alleen von Löwen- oder Widdersphinxen aufgenommen und auf den Frontbau der Pylone mit dem niedrigen Tor dazwischen zugeleitet. Vor den Pylonen ragen Flaggenmasten, Kolossalstatuen der Erbauer, die Monolithen der Obelisken, die jetzt ebenso Stellvertreter der Pyramiden zu sein scheinen, wie die Pylonen selbst, wie denn auf beiden die Könige von ihren Ruhmestaten in Hieroglyphen berichten. Die Mauertürme sind schräg abgeböscht, von Rundstäben zusammengehalten, und streng horizontal durch eine Hohlkehle mit Deckplatte abgeschlossen. So ungeheuer konstruktiv ist der Gedanke der Pylone, daß es der Ägypter völlig verschmäht, durch Dekorationen eine Überleitung aus der Wagrechten in den Luftraum herzustellen. Hinter dem Pylon öffnet sich der zumeist allseitig mit Säulenstellungen umschlossene Vorhof, und dieses System vom Pylon und Hof konnte sich, wie im Ammontempel von Karnak, mehrfach wiederholen, bis den Gläubigen der Säulensaal aufnahm, dessen Mittelschiff die Seitenschiffe mehr als ums doppelte überragte. Kein Saal aber, sondern ein Wald von Säulen ist es, die ihm in ihrer Massenhaftigkeit den Atem rauben, zwischen denen er verwirrt sich den Weg sucht. Man könnte von einer Basilika sprechen, aber die Zahllosigkeit der Säulen, 134 in Karnak, verhindert es. Erst der Islam nimmt dieses System wieder auf, es ist das Gegenteil von Raum, die massiven Säulenschäfte konstituieren den Eindruck, gleich ungeheuerlichen Symbolen starker Gottheiten verdrängen die Säulen die Luft. Man versteht es, wenn man meinte, der Ägypter faßte diesen Säulenwald als Sinnbild der Welt auf, von den Nilpflanzen an den Schäften bis zum sternbesäten Himmel an der Decke. Konstruktiv sind diese Anlagen dadurch verständlich, daß von Säule zu Säule nur flache Steinbalken als Decke gelegt werden konnten, wodurch die Abstände bestimmt werden. Aber auch dies muß Wille, nicht Zwang gewesen sein, denn es harmoniert völlig mit der sonstigen architektonischen Mathematik des Stils. Erst nach Durchschreiten dieser Säulenreihen gelangte man, während die Räume immer niedriger und geheimnisvoll düsterer werden, in das Allerheiligste, sekos, das Eingehegte, in die Zelle mit der Barkenkammer, die den auf einer Barke stehenden Götterschrein enthält. Mit einer absoluten Konse-

quenz ist auf diesem ganzen Prozessionsweg die Richtung beibehalten, ein Symbol der Wanderung, des Weges will man auch darin erblicken. Uneingeschränkt aber erschloß sich der Götterweg nur dem Priester. Dem Volk gehörte der Vorhof. Dort, unter freiem Himmel, muß man die erste Raumbildung durch den Ägypter suchen. Vor allem aber beläßt er jedem architektonischen Glied, dem Pylon wie der Säule, seinen eigentümlichen Wert, und nur weil er von den Flächen als Bildgrundlagen den reichsten Gebrauch macht, konnte der Eindruck entstehen, daß sein Stil der der Fläche sei, daß er hier von Dekorationssucht übermannt sei, in Wirklichkeit liegt bis in die Spätzeiten ein unverbrüchlicher Respekt vor der Wand als solcher, ihrer Undurchdringlichkeit und ihres Begrenzungscharakters zugrunde.

Im alten Reich müssen die Pfeiler mehr als tektonische Formen, die Pflanzensäulen mehr als Symbole der Natur aufgefaßt werden. Es ist wahrscheinlich, daß die vielkantigen, oft kannellierten Pfeiler, d. h. mit senkrechten Furchen versehenen, so von Beni Hassan oder Der el Bahri, die „protodorischen", auf die Griechen von Einfluß geworden sind. Im alten Reich sind sie schlank und feingliedrig, als Pflanzensäulen stets bündelförmig, mit ausgebauchtem Schaft und wagerecht zusammengebundenem Kapitäl. Man unterscheidet Palmensäulen, Papyrussäulen, Lotussäulen, in der älteren Zeit zeigt das Kapitäl stets die geschlossene Knospe, in der späteren die geöffnete Blüte. Die Schäfte der Pflanzensäulen setzen sich aus kantigen Stengeln zusammen. Figürlichen Charakters sind das Lotuskapitäl und der Osirispfeiler, beide ohne struktive Beziehung. Das neue Reich verwendet nur die plumpe Rundsäule, auf der das geöffnete Lotuskapitäl unorganisch aufliegt, die Säule wird zur Bildfläche mißbraucht.

Die Plastik erhält ihren Charakter aus dem Zusammenhang mit der Architektur. Es ist eine tektonische Plastik, die so entsteht. Die Figur wächst aus dem Block hervor, sie bewahrt das Kubische, den Volumencharakter, das Körperhafte. Es hängt mit der Massenzusammenfassung, mit der stereometrischen Wucht, die aller ägyptischen Skulptur innewohnt, zusammen, daß die Frontalität, die symmetrische Vorderansicht, stets befolgt ist. Diese Statuen erweisen ihre Würde, repräsentieren, selbst wenn sie realistischer sind, wie beim „Dorfschulzen", selbst in der Genreplastik des neuen Reiches, wo Diener mahlen, backen, bierbrauen, schlachten. Die Einsicht in die Gesetze der Skulptur ließ den Ägypter Situationen der Ruhe vorziehen, nie ist die Figur in affekt-

voller psychologischer Handlung dargestellt; Kauern, Sitzen, Stehen, Schreiten sind die Urmotive dieser Skulptur, die von vornherein etwas Tektonisches, Stereometrisches, Würfelförmiges bedingen. Die harten Gesteine, Diorit, Basalt, Granit, bei denen keineswegs auf Bemalung verzichtet war, so wie die ältesten Holzfiguren einen feinen Stucküberzug hatten, bedingten schon die Formvereinfachung. Die gereihten Gruppen zeichnen sich durch eine großartige Korrespondenz aus. Die Grabstatuen beweisen die Fähigkeit zu der dabei notwendigen Bildnistreue; meisterhafte Porträtauffassung verbindet sich mit steigernder Typisierung, wobei aber stets das Persönliche dem Typischen untergeordnet ist. Schon seit dem neuen Reich erstarrt die Skulptur mit ihrer Betonung des Massigen, Kolossalischen ins Leblose und Manierierte. Diese Konvention wird durch die realistisch-impressionistischen Neuerungen des Ketzerkönigs Amenophis IV., Echnatons, dessen leidende, dekadente Züge so stark zur Gegenwart sprechen, 1375—1360, nur kurz unterbrochen, wenn auch die Kunst von Tell-Amarna für die Folgezeit nicht völlig unwirksam blieb.

Wände und, später, Säulentrommeln werden mit Malereien und Reliefs bedeckt, die stets der Wand oder der Fläche ihren raumbegrenzenden Charakter belassen. In unendlicher Reihung überziehen die Darstellungen, Königstaten, Kriege, Jagden, Feste, Tänze, häusliche Beschäftigungen die Wände, alle betonen die Fläche, ihr Element ist die zeichnerische Kontur, die Umrißlinie. Vom Umriß ist stilistisch nur ein Schritt zum Flachrelief, das in raffiniertester Weise sich zum „versenkten" Relief mit seinen bezaubernden Licht- und Schattenwirkungen ausbildet. Diese Flächenkunst kennt keine Perspektive, keine Verkürzung, keine Modellierung. Aus dem prähistorischen Stil stammen die horizontalen Reihen, das Übereinander statt das Hintereinander, die unterschiedliche Größe der Haupt- und Nebenpersonen, die Profilstellung aller Figuren. Aber nur Kopf, Arme, Beine sind von der Seite gegeben, Brust und Schultern von vorn, die Hüftteile des Leibes in Dreiviertelansicht. In dieser aus zeichnerischer Tendenz hervorgegangenen ununterbrochenen Kontur summiert der Ägypter die Ansichten, weil er wesenhaft sieht, weil es sein Stil ist, die Einzelansichten zur optischen Einheit zusammenzufassen. Das ägyptische Relief darf nicht am griechischen gemessen werden, es hat seinen eigenen Wert.

Die Ägypter kannten in geometrischem Sinne Mäander-, Spiral-

und Zickzackmuster, ebenso natürlich war ihnen die Pflanzenornamentik, zu der sie Lotus-, Rosen-, Lilien-, Papyrusblüten stilisierten. Man nimmt an, daß die Palmette aus der Rosette entstanden ist, und daß die Volute aus dem Lilienornament hervorging, aus der welligen Aufrollung von Blütenspitzen. Hauptsymbole ägyptischer Ornamentik sind ferner die geflügelte Sonnenscheibe, die Uräusschlange, der Skarabäus. Die teppichartigen Flächendekorationen rahmten sich mit stilisierten Borten und Bändern. Der strenge Stil des ägyptischen Kunstgewerbes stellt es dem Empirestil nahe, es sind schon sämtliche bekannten Möbelformen darin vertreten.

Die Stufen der Stile im Doppelstromland des Euphrat und Tigris wurden schon gekennzeichnet, sie sind bis ins 6. Jahrhundert herein von semitischen Völkern bestimmt, bis mit dem Hereinfluten der Perser und Meder Arier in Erscheinung treten. Schon die alten Sumerer und Akkader kannten um 3000 vor Christus Stufenpyramiden, die aber hier, bei den chaldäischen Sterndeutern, astrologischen Zwecken dienten. Den Stil der Plastik dieser Zeit repräsentieren die in Tello gefundenen Sitzstatuen Gudeas, muskulöse Körper, frontal, aber gegliederter, gelöster als die ägyptischen, und so bleibt der statuarische Typus bis in die assyrisch-neubabylonische Zeit herein. Altbabylon baute seine Paläste aus getrockneten und gebrannten Lehmziegeln. In Warka fand man eine Mosaikkunst als Pfeilerschmuck mit Kanten- und Zickzackverzierungen. Die Schuttmassen geben nur wenig Aufschluß über die Gliederung der Räume, die schmal, schachtartig waren, mit hohen Wänden, um Kühlung zu spenden. Zu den Tempeln in den weitläufigen Palastkomplexen gehörten stets auch Höfe, die flachgedeckten Bauten waren von Zinnen gekrönt. Der babylonisch-assyrische Stil kennt die Rundbogenwölbung, nicht allein bei den Kanälen, sondern vor allem bei den Portalen, hier tritt also das erste Element für die Entstehung der Kuppel auf. Altbabylon gelangt zur Zeit Hamurabbis, um 2000, auf einen Gipfel, unter Nebukadnezar, um 600, kommt Babylon nochmals zur Blüte, es entstand der „babylonische Turm“, Esagila, beim Tempel des Bel, ein würfelförmiger Stufenbau in acht Rampen, der heute noch 67 Meter aus dem Schutt hervorragt. Alle Wandverkleidungen bestanden hier, wo es an Steinmaterial fehlte, aus bunt emaillierten Ziegeln, die lange Flachrelieffriese bildeten, mit Löwen, Fabeltieren, Rosetten und sonstigen stilisierten Ornamenten.

Die Assyrer entwickeln ihre Kunst weiter oben am Tigris zwischen Ninive, Nimrud und Chorsabad. Seit dem 9. Jahrhundert entfalten die assyrischen Könige Assurnasirbal, Salmanassar, Sargon, Sanherib, Assurbanipal ihre Macht in riesigen Palästen und in der Errichtung von Zikkurats, von Rampentempeln. Kühlung mußten die Terrassenanlagen der hängenden Gärten spenden, wie solche Samsiadad für seine erste Palastfrau Samuramaut anlegte. Außer mit farbigen Ziegeln und glasierten Steinen werden die Wände, Wölbungen und Torbogen mit reliefierten und ornamentierten Alabasterplatten belegt. An den Ecken der Palastportale standen als Torwächter geflügelte Mannslöwen oder Mannsstiere, Fabelmischwesen mit Adlerflügeln, mit bewegungslosen Königsporträten unter der hohen Tiara. Diese geflügelten Kolosse erhielten fünf Beine, damit sie sowohl von vorn wie von der Seite die volle Ansicht der Gliedmaßen gewährten. Das assyrische Relief, das prunkvoll erzählt, besonders, wie es einem Jägervolk geziemt, von Löwen- und Wildstierjagden, zeichnet sich, im Profilstil, durch geschwellte Muskulaturen und genaue Lebenswirklichkeit aus. Von erhabener Größe ist der blutspeiende Löwe oder die sterbende Löwin aus Kujundschik. Die Assyrer pflegten noch mehr als die Babylonier die Künste des Stickens und Webens, sie waren die geborenen Posamentierer, wie auch aus den reichen Alabasterestrichen hervorgeht, wie sie in Kujundschik gefunden wurden, mit Rosetten, Palmetten und Lotosblumenborten. Im Ganzen zeigt jedoch die assyrische Ornamentik mehr geometrische Formen als naturalistische. Ein charakteristisches assyrisches Motiv ist der heilige Lebensbaum, wohl nicht eine stilisierte Kombination aus Palmetten und sogenannten „Doppelhörnern", sondern ein mit floralen Mitteln gebildetes phallisches Symbol, das übrigens ganz symmetrisch angelegt ist. Zu beiden Seiten stehen geflügelte Dämonen, oft mit Adlerköpfen, die mit männlichen Dattelblüten die Palmetten befruchten. Aus diesen Dämonen der Fruchtbarkeit wurden die Cherubim der Juden und später die Engel des Christentums. Wie die Engel hat uns Kleinasien den Doppeladler geliefert. Schon die Silbervase Entemenas aus Tello von 2550 zeigt den löwenköpfigen Adler, der als stärkstes Kraftsymbol Hirsche und Steinböcke in den Klauen hält, wie Gilgamesch auf Siegelzylindern Löwen bändigt. Hettitische Felsenreliefs um 1500 aus Kappadozien (Bogazköi) haben dann den Doppeladler ausgebildet, der durch die Vermittelung der Perser 1345 in den byzantinischen Wappenschild

kommt, von wo ihn sowohl Habsburg wie Rußland als Machtsymbol aufnehmen. Aus dem Kunstgewerbe sei der feine Gemmenschnitt der Siegelzylinder wie der Ubilischtars oder Schargannischarris hervorgehoben.

Die Meder und Perser brachten den Holzstil mit, daher die ungemeine Schlankheit der Säulen des ganz als lichter Freiraum gebauten Xerxessaales von Persepolis. Die Kapitäle nahmen phantastische Formen an (mit Einhörnern, Stieren oder mit hängenden Voluten). Die schreitenden Löwen und die Bogenschützen von Susa, auf Glasuren, machen endlich mit der reinen Profilansicht Ernst. Die Kunst der Hettiter, dieses noch so rätselhaften Volkes im Innern Kleinasiens, ist plump und unförmlich, ohne viel Eigenart. Von Cypern nimmt das Volutenkapitäl seinen Ausgang, mit seinen schlichtgerollten Lotos- oder Lilienblütenspitzen vermittelt es dem Jonischen Stil sein wesentlichstes Schmuckmotiv.

Seitdem Schliemann und nach ihm Dörpfeld Troja, Tiryns und Mykenae ausgegraben haben, seit 1876, sind wir mit der mykenischen Kultur vertraut, noch größere Überraschungen bereiteten die Ausgrabungen der Amerikaner auf Kreta, wo Evans in Knossos und Phaistos ausgebreitete offene Palaststädte aufdeckte, Baugruppen, die an Versailles denken lassen, mit großen Hallen, bequemen Rampentreppen. Ein unbesorgtes, lebensheiteres Volk müssen die Kreter gewesen sein. Die Fröhlichkeit des Erntezuges auf dem berühmten Specksteinbecher klingt einem aus den ganzen Kunstleistungen entgegen, besonders aus den verblüffend naturalistischen Wandmalereien mit den Tänzen, Stierkampfszenen, Akrobatenspielen. Vor allem zeigt die Keramik unmittelbarste frische Naturbeobachtung, die Gefäße sind mehr spielend dekorativ als tektonisch, mit der von den Kretern erfundenen Firnismalerei glasurartig überzogen. Die Ornamentierung ist prächtig vegetativ, in Blumen, Efeu, Lilien, noch mehr aber ist sie der Fauna des Meeres entlehnt, in Seesternen, Quallen, Muscheln, Korallen, Polypen, Nautilus. Der von 2000 bis 1600 blühende Kamaresstil, nach dem Fundort der prachtvollen Vasen, zeigt reiche naturalistische Darstellungsart. Meisterstücke der Tierornamentik sind auch die Vaphiobecher mit Darstellungen des Stierfangs und der Stierbändigung, war doch schon Minotaurus der Ahnherr dieser Kultur. Frauen und Männer sind in diesem Stil elegant geschnürt, die berühmten „Schlangengöttinnen" von Knossos sind zwar keine Modepuppen, sondern Idole, aber diese

Abbilder der Tempelmädchen, der kretischen Filmsterne und Zirkuskünstlerinnen unter der Direktion der Priester als Dielenchefs wirken mit den steifen Krinolinen und übereinandergeschichteten Volantröcken und hohen Hüten als solche. Die ganze Ägäis, selbst einschließlich auch der Mykener, muß an diesem Lebensfrohsinn teilgenommen haben, der ägäische Stil ist in der Tat der reinste Einfühlungsstil, das Zentrum der mittelmeerischen physioplastischen Kunst, die uns heute noch vor nördlichem Trübsinn zu bewahren imstande ist.

Der mykenische Stil gipfelte in befestigten Burgenbauten, die wir uns nicht zu umfangreich vorstellen dürfen, und in denen das zyklopische oder pelasgische Mauerwerk aus Bruchsteinen zur Anwendung gelangte. Ein Museum der Kulturschichten, zwölf übereinander, stellt das sagenhafte Troja dar, erst die sechste ist das homerische. Heute blickt man vom Rand dieses unscheinbaren 45 Meter hohen Trichters wie in einen stollendurchwühlten Krater. Mykenae aber kannte schon die regelrechte Quadrierung der Blöcke, die Gänge schließen sich oben durch Vorkragung der einzelnen Steinschichten, die sogenannten Schatzhäuser des Atreus, des Agamemnon, sind in Wirklichkeit Kuppelgräber, aber nur der Grundriß ist kreisrund, den oberen Abschluß bilden sich verengernde wagrechte Steinschichten. Hier begegnen sich die Typen der Rundhütte und der Giebelhütte, Kaffernkraal und Längsraum. Im Mittelpunkt der Burgen steht der Männersaal, der Rittersaal, das Megaron, mit der zwischen zwei Mauerpfeilern von zwei Säulen getragenen Vorhalle — es ist endlich der Ausgangspunkt für den Längsraum, die Basilika des herrischen Abendlandes. Die mykenische Säule verjüngt sich nach unten, um die Last zu tragen, geziert ist sie mit einem Zickzackornament und Spiralen und kommt natürlich von der Holzsäule her. Diese war ursprünglich ebenso ein Symbol wie ein Bauglied, zwischen den „Konsekrationshörnern", Altarzieraten, auf kretischen Wandgemälden befindliche Säulen sind ein Fruchtbarkeitssymbol, ein Echo des assyrischen Lebensbaumes, ebenso wie das Ornament der Doppeläxte eins ist, vom Landbau her. Damit hängt das berühmte Löwentor von Mykenae in dem Entlastungsdreieck über dem Portal zusammen: die Säule mit den Balkenköpfen darüber ist ein Fruchtbarkeitszauber, ein Kraftsymbol; wie Gilgamesch die Löwen bändigte, schmiegen sie sich hier, aus dem Orient kommend, überwältigt, zu Wächtern gezwungen, verehrungsvoll an den heiligen phallischen Stamm. Dieses Wappensymbol ist

durch zahllose symmetrische Gemmen von Kleinasien herüber vermittelt, aber aus dem floralen Lebensbaum wurde ein tektonisches Glied. Die Schachtgräber brachten wunderbare goldene Gesichtsmasken der Atriden, Diademe, Kronen, Gehänge, Brustplatten zutage, die Geometrisierung überwiegt, so war das Atreusgrab innen mit Bronzerosetten bekleidet, und Tiryns spendete einen Alabasterfries mit Rosetten und Palmetten in blauem Glasfluß.

Seit 1400 wirkten gewaltige Völkerwanderungen auf die ägäischen Stämme ein. Vom Balkan herunter, aus Thrazien, brachen die arischen Dorier um 1100 in den Peloponnes, preßten die Jonier nach Attika und den kleinasiatischen Küsten zusammen. Mit ihrem strengen, männlichen, preußischen, geometrischen, struktiven Sinn waren sie das befruchtende Element für die weiblich empfindenden, dekorativ veranlagten, südlich genießerischen Ägäer, die harte Bronzezeit vermählte sich der physioplastischen Ausschweifung, und strahlend steigen aus dieser Völkermischung die klassischen Stile empor.

6.

Die Mittelmeerstile.

Wie sehr eine Kunst Ausdruck eines starken, wohlgestalteten Lebens ist, das lernten wir von den Griechen, als erste in der Menschheitsgeschichte haben sie der Freiheit eine Stätte gegeben, sie haben die Religion von dem Wust dunkler Dogmen gereinigt und den Wert des Menschen, der ihnen das Maß aller Dinge war, in den Vordergrund gerückt, sie lehrten die Freiheit des Mitmenschen achten, und sie haben sich zuchtvoll geadelt durch die Forderung der freien Selbstbestimmung, durch den Gehorsam gegenüber dem eigenen Gesetz. In solcher Betrachtung verringert sich die Bedeutung der Beziehungen zum Orient, so sehr sie vorhanden sind, verringert sich auch die ungemeine Gunst der geographischen Lage und des glücklichen Klimas. Aus diesem Freiheitsbewußtsein entwickelte sich ihre Verehrung leiblicher Schönheit, natürlicher Kraft, gestählt durch eine unablässige Körperübung, durch eine Athletik, die der Vervollkommnung von Leib und Geist diente. Nur unausgesetzte Überwindung dunkler dämonischer Triebe ließ die Griechen zu ihrem Ideal der Harmonie, der seelischen Ausgeglichenheit emporsteigen.

Einem solchen Volk ist daher der ethisch erhöhte Körper alles. Die Plastik ist die Grundveranlagung der Griechen, ihre Sehweise geht auf das Räumlichnahe, Körperhafte, ihre Aufgabe war die allgemeingültige Ordnung des Sinnlichanschaulichen. Die menschliche Gestalt ist ihr Urgesetz, und aus dieser Grundvoraussetzung empfangen alle ihre Künste eine plastische Richtung, und neben der Statue steht im Griechentum plastisch gleichgeordnet der Tempel, stehen alle übrigen Stiläußerungen. Der Grieche war ein Freiluftmensch, der von seinen Tempeln, Statuen, Weihgeschenken, Säulenreihen der Tore umschlossene Raum wurde ihm zum Festsaal unter freiem Himmel; er sah und erlebte den Tempel plastisch, so wie er in den großen Prozessionszügen der Panathenäen etwa sich um den Parthenon herumbewegte, so wie er ihn bei der Opferfeier von außen sah. Er sah diese fein abgewogenen Verhältnisse, diese kostbaren Proportionen von außen in den Tempel hinein, an ihn hinan, plastisch nach seinem Bilde. Um auf allen Seiten genossen zu werden, dazu ist der Tempel da, dazu schmückt er ihn mit den herrlichen Reihungen des edelsten Bausymbols, das uns der Grieche geschenkt hat, mit der Säule. Auch Griechen werden auf ihren Handelsreisen in die Vorhöfe ägyptischer Tempel gekommen sein; die Wirkung solcher Säulenreihen, die sie aber nun von außen um die Wohnung ihrer Gottheiten herumlegten, mag ihnen da vertraut geworden sein, wenn sie auch die Kannellierung nicht in Beni Hassan abgeguckt, sondern aus eigenem erfunden haben konnten, wie überhaupt in ihrem Tempelbau eine großartige Gesetzlichkeit obwaltet. Eine Darstellung des Wesens des griechischen Kunststils muß daher auch dessen Entwickelung einbegreifen, vom Auftreten der Dorer über die perikleische Reifezeit bis zur Hochblüte im 4. Jahrhundert und zur Nachblüte im Hellenismus, von der Vorherrschaft des geometrisch-tektonischen bis zum dekorativen griechischen „Barock".

Der aus dem Holzbau herkommende Tempel war nur die Wohnung der Gottheit, jedem Eintretenden zur Verehrung offenstehend, war er für keine Gemeinde bestimmt, die ihn vielmehr umwogte, er brauchte daher nicht groß zu sein. Gewöhnlich bestand er aus der Zella, der Vorhalle, und der rückwärts gelegenen Schatzkammer. Bei größeren Tempeln enthielt die Zella zwei Säulenreihen, die eine Art Mittelschiff herstellten. Das vom Portal eindringende Licht genügte, ein Satteldach deckte den Bau, wahrscheinlich lag das Götterbild nie unter freiem Himmel. Die ursprüngliche Form deckte sich mit dem

Megaron, dem Antentempel; sobald auch auf der Rückseite Säulen hinzutraten, entstand der Doppelantentempel. Wurden auch die Anten, die Eckpfeiler, durch Säulen ersetzt, so ergaben sich der Prostylos und der Amphiprostylos. Legten sich aber die Säulengänge rings um den Tempelkern, so ergab sich der Peripteros; im späten Dipteros verdoppelte sich dieser Säulenumgang. In diesen Grundrissen vollendete sich der Rechteckraum und der Rechteckkörper des griechischen Stils. Die Zahl der Säulen ist an der Front immer gerade, an den Seiten meist durch Hinzufügung einer Säule an die doppelte Anzahl ungerade. Im Aufbau erhebt sich der Tempel über einem dreistufigen Stylobat, dem Fundament, aus dem die Säulen und Zellawände emporsteigen, sie tragen das Gebälk, dessen Hauptstück der Architrav ist, über diesem liegt dekorativ der Fries, Kranzgesims und Rinnleiste säumen das Dach ein, die weitausladenden Giebelgesimse gestalten das Giebelfeld, das den reichsten Schmuck erhielt; Stirnziegel rahmen das Dach, und in Firstziegel, Akroterien, prachtvolle Palmettenschöpfungen oder Greifen klingen die Spitze und die Ecken des Giebels aus. Der ganze Bau hat keine harten Geraden, sondern er bewegt sich in Schwellungen und Schwingungen, und wenn auch diese Kurvaturen noch so leise sind, so sind sie fühlbar, der Bau ist Mathematik und Musik zugleich, und diese musikalische Bewegtheit läßt mit Recht an die Verse im Faust II. erinnern:

> Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
> Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.

Dieser feststehende Grundtypus stellt sich nun in drei verschiedenen Stilreihen dar, im dorischen, jonischen und korinthischen Stil, die nicht nur die Tempelarchitektur bestimmen, sondern auch alle übrigen öffentlichen Bauten, die Theater, Gymnasien, Statuen, Denkmäler. Die Klarheit und die Harmonie der Abmessungen sind das wichtige, und so sehr die Verschiedenheit der Säulenordnung Stilmerkmal geworden ist, so steht doch die jeweilige Veränderung der Proportionen und Schmuckelemente im Vordergrund.

Im dorischen Stil steigt die Säule ohne Basis aus dem Fundament, im reicheren jonischen stellte sich das Bedürfnis nach einer Überleitung ein, in einer Basis einerseits von attischer Form, andererseits von jonischer; die erstere gedrungener, organischer, die letztere zierlicher, mit stärkeren Hohlkehlen. Die Säule selbst, das beglückende Symbol der reinsten, ruhigsten Ausgeglichenheit zwischen zentripetalen und

zentrifugalen Kräften, dieses vollendete Gleichnis harmonischen organischen Lebens, das uns das Kräfteschauspiel zwischen Stütze und Last voll empfinden läßt, ist kannelliert und steigt mit einer leichten Schwellung an. Dieser Riefelung waren sicher Pflanzenstengel oder -rippen Vorbild, im Dorischen stoßen die Rinnen, normal 20, scharf zusammen, im Jonischen sind sie, gewöhnlich 24, durch Stege getrennt. Sie symbolisieren die aufstrebenden Kräfte, den Vertikalismus. Die Höhe der Säulen wechselt, im Dorischen sind sie kürzer, gedrungener, im Jonischen fast doppelt so hoch, schlanker, die korinthische Säule übersteigert dieses Verhältnis noch ins Elegante. Dementsprechend sind auch die Säulenknäufe, die Kapitäle, verschieden. Es widersprach dem tektonischen Sinn der Griechen, das Gebälk ohne jede Vermittelung auf der Säule aufsitzen zu lassen, so schiebt sich hier ein Zwischenglied ein, das im dorischen geometrischer, bei den beiden anderen Stilen floraler Natur ist, das dorische Kapitäl ist ein Kissen, ein Wulst, in Seeigelform, daher Echinus, darüber liegt der Abakus, die Deckplatte. Im Jonischen entfaltet sich aus einem Blätterkranz, der dann zum Kymation, zum Eierstab, wird, das Volutenkapitäl, über dessen Entstehung viel Ungereimtes im Schwange war. Tektonisch ist es im Sattelholz begründet, dekorativ hat es sich aus der zyprisch-äolischen Lilie gestaltet, in einer Schneckenform, auf die die nördliche Spirale mit von Einfluß war. Das korinthische Kapitäl wird vom Akanthus bestimmt, den immer aufstrebenden dekorativ prachtvollen Blättern des Bärenklau, die in einem doppelten Kranze korb- oder kelchartig den Säulenkopf umgeben, mit volutenartig gerollten Stengeln in den vier Ecken. Das Volutenkapitäl läßt sich immer nur frontal verwenden, so ward der Übergang zum Akanthus, etwa seit 440, die geniale Lösung eines dekorativen Problems. Aber nicht Kallimachus war der Erfinder, denn die Griechen legten schon lange vorher Akanthuskränze auf ihre Gräber, so daß es natürlich ist, daß dieses Ornament an Grabsteinen zuerst auftritt. Für das dorische Gebälk ist die Abwechselung von Triglyphen, senkrecht geschnittenen Dreischlitzen, und reliefgeschmückten Metopen charakteristisch, über dem unverzierten Architrav, beide Erinnerungen aus dem Holzbau, aus Balkenendigungen und Füllungen, wie auch Einzelheiten, wie die Tropfenregula oder die Mutulen von Holznägeln ihren Ausgang nehmen. Über dem jonischen, wagrecht abgetreppten Architrav erhebt sich ein fortlaufender plastischer Fries, hier wie auch im Korinthischen fügen sich auch sonst reiche

Schmuckgliederungen von Blattwellen, Eierstäben, Astragalen, Perlstäben, Zahnschnittreihen und Palmettenverzierungen ein. Wenn auch die konstruktive Betonung vom dorischen zum korinthischen Stil abnimmt, so ist doch alles zweckvoll begründet, und jedes Glied spricht seine technische Funktion klar aus, harmonisch tritt die Proportion zwischen tragenden und getragenen Teilen zutage, die Verzierung ordnet sich der Struktur unter und vereinigt sich mit ihr zum schönsten Ausdruck. Zum Gesamteindruck gesellte sich noch die Bemalung, die späteren Marmortempel waren wenigstens noch farbig getönt; im Dorischen waren die Säulenschäfte gelb, die Triglyphen blau, die Metopen rot, auch die Giebel waren farbig, vor allem war der Wulst mit einer Blattwelle, der Abakus mit einem Mäander bemalt. Karyatiden treten nur im jonischen Stil auf, Umformungen von Säulen im dekorativen Sinne, so streng dorisch auch noch die Gewandfalten sein wollen.

Soviel zerstört ist, zahllos sind immerhin die Reste der erhaltenen Baudenkmäler, der Dorische herrschte von Unteritalien und Sizilien, wo an Pästum und Girgenti erinnert sein mag, bis Attika, wo er im Parthenon gipfelt, der Jonische blüht im Westen Kleinasiens, mit den Tempeln in Didyma und Ephesos, und in Athen, mit dem Erechtheion und dem Niketempelchen, der Korinthische greift aus Jonien erst stärker nach dem Westen, sobald der Hellenismus herrscht, der internationale üppige Stil des 2. und 1. Jahrhunderts.

In der griechischen Skulptur müssen sich naturgemäß dieselben Tendenzen aussprechen. Erst sie hat auf Grund der allseitigen Beobachtung des Körpers mit der Vermenschlichung der Götter und mythischen Helden Ernst gemacht. Dieses ewig junge Volk mußte den Jünglingskörper am meisten verherrlichen und tat es in den Siegerstatuen. Höchster Preis war ein Reis vom heiligen Ölbaum in Olympia; aber den Siegern wurden Denkmäler gesetzt. Auch der Statuentypus der archaischen Zeit, der Apoll von Tenea, von einem Grabe bei Korinth, war eigentlich eine Jünglingsfigur; er ist noch ganz frontal, aber schon lösen sich die Beine, lockern sich die Arme. Plastische Freiheit und Beweglichkeit erobert sich der Grieche aus dem Erzguß, und langsam folgt der Marmor ihm nach. Fast alle berühmten Werke der älteren Zeit sind ursprünglich in Erz gegossen, und wir besitzen sie nur in späten Marmornachbildungen, die den Erzcharakter verschleifen mußten. Überhaupt sind nur wenige Originale auf uns gekommen. Der Erzguß erklärt die weit ausgreifenden Bewegungen

der Tyrannenmörder, der Marmor hat viel engere Grenzen in der Beweglichkeit der Gliedmaßen. Starre Haltung, steife Gewänder mit feiner Fältelung, stilisiertes Haar und „archaisches“ Lächeln, eigentlich Ausdruck des Wohlwollens und der Freundlichkeit zeichnen die frühesten Figuren aus. Zu ihnen gehören auch die Koren von der Akropolis, jene Mädchenstatuen, Weihgeschenke, die seit 1880 aus dem „Perserschutt“, von 480 her, wieder zum Vorschein kamen. Die Linie führt vom Wagenlenker in Delphi über den Doryphoros, den Speerträger, diese von Polyklet kanonisch gemeinte Statue, und seinen Diadumenos, der sich die Siegesbinde anlegt, mit immer feinerer Ausgestaltung von Spielbein und Standbein und Lockerung und Verschieblichkeit des Körpers über den Diskuswerfer Myrons und den Dornauszieher zum Apoxyomenos, dem Schaber, des alexandrinischen Lysipp, der den Kopf ebenso vergeistigt, wie er die Beine verlebendigt. Dieselbe Entwickelung von der Phidiasischen, majestätisch ruhigen Athena bis zu den süßen Aphroditefiguren der Praxiteles und Skopas. Glänzend zeigt sich die Wandlung im Nikemotiv, von der delischen bis zur samothrakischen. Derselben Stufenfolge gliedern sich die Giebelreliefs der Tempel ein, die Figuren des Aphaiatempels auf Ägina sind noch streng dorisch, die Gruppen des Westgiebels stimmen genau zur Säulenarchitektur des Tempels; der Ostgiebel hat sich schon von der Architektur gelöst, und in Olympia hat sich das Giebelbild ganz verselbständigt, mit Steigerung der Formenkontraste, bis Phidias den Figuren des Parthenon eine großartige Freiheit und Gelöstheit verleiht. Aber der nordisch-männliche Erzguß verlischt im 4. Jahrhundert fast völlig, weichliche Marmorstile gewinnen die Überhand, es versinkt die Zeit, in der man sich an einem einfachen Motiv erfreute, die Plastik wählt immer mehr komplizierte, pathetische Inhalte, sie wird malerisch bewegt, wie im Laokoon oder in der unplastischen Gruppe des Farnesischen Stiers. Der ganze Hellenismus, der das Leidenschaftliche ebenso sucht wie das Prunkvolle, ist malerisch dekorativ. Und den gleichen Weg geht das Relief vom „ludovisischen Thron“ und vom schlicht-schönen Zellafries des Parthenon über die rührend einfachen Grabdenkmäler bis zum aufgeregten Stil der Gigantomachie in Pergamon.

Die griechische Malerei, etwa des Polygnot oder des Zeuxis, ist uns völlig verloren, sie drang wohl zu Verkürzungen, zur Bewältigung von Licht und Schatten vor, aber bei ihrem plastischen Charakter

ging ihr die Perspektive völlig ab. In der silhouettierten Umrißzeichnung bleibt sie immer dem Relief verwandt. Nur aus den Vasenbildern können wir sie zurückerschließen und für ihren späten Zustand vielleicht aus Gestaltungen wie der Alexanderschlacht. In der Keramik, die in verschwenderischer Fülle Gefäße, wie Amphoren usw., schafft, hängen Form und Dekoration aufs engste zusammen. Die älteren Vasen sprechen in ihren Formen die Funktionen der Gerätteile deutlich aus, der Dipylonstil, der vom 9. bis 6. Jahrhundert reicht, vom Friedhof vor dem athenischen Doppeltor, weist geometrische Verzierungen in schmalen horizontalen Streifen auf, die immer der Funktion entsprechen. Im schwarzfigurigen Stil und in dem ihm folgenden rotfigurigen, der die Binnenmodellierung gestattet, überzieht der Vasenmaler den Gefäßbauch mit einheitlichen Szenen, der Hellenismus vollzieht dann die Zersetzung in uneinheitliche Figurenkomplexe, die eine Rücksichtnahme auf die Struktur nicht mehr kennen. Dem Hellenismus gehören im wesentlichen die Tanagrafiguren an, kleine reizende Terrakotten, wohl ebenso Nippfiguren, wie Mannequins, die den griechischen Damen das Modejournal ersetzten, fabrikmäßig erzeugt vom athenischen und korinthischen Ullstein. Um ein letztes Wort von der griechischen Ornamentik zu sagen, zeigen gerade die Vasen die Geometrisierung, die dorische Stilierung, einerseits in den doch abstrakten Mäandern und Spiralen, andererseits in der Weiterbildung schon orientalischer Motive, teils naturalistisch, teils stilisierend wie in den lesbischen und jonischen Blattwellen. Noch im Dipylon gibt es groteske marschierende Soldaten, die eine verblüffende Ähnlichkeit mit aztekischen Kriegerreihen haben. Der Akanthus aber ist die eigenste Erfindung des genialen Volkes.

Der Hellenismus ist die Brücke zum römischen Stil. Zweifellos sind die mehr der Politik lebenden Römer von den Griechen und in der Kaiserzeit dann auch vom Orient aufs stärkste beeinflußt worden, unverkennbar ist aber auch das Erbe, mit dem sie dem alten toskanischen Urvolk, den Etruskern, verpflichtet sind. Der etruskische Stil geht im wesentlichen auf Nutzbauten aus, er verwendet zum erstenmal in großartigem Sinne die Wölbung, der keilförmige Steinschnitt befähigte die Etrusker zur monumentalen Anlage von Kanälen und Brücken; ihre Tempel sind eher zierlich mit erweiterter Vorhalle. Die toskanische Säule ist unkannelliert, hat einen niedrigeren Wulst und eine massive Deckplatte. Merkwürdige kegelförmige Grabbauten

und Tonsarkophage gehören zu dem Stil. Aber selbst die Bucheroware ist vom Import her gestaltet. Die Etrusker sind wenig originell, sie gingen in den Römern auf, ihnen als fortschrittliches Element den gewölbten Bogen vermittelnd, der im Orient zunächst im Keim stecken geblieben war.

Den Stil des römischen Weltreichs stellen wir uns gern so dar, als sei er völlig abhängig von den Griechen. Aber es ist unverkennbar, daß viel Ursprüngliches und Neues doch auch von den harten Männern geleistet worden ist, wir können ja heute keinen Begriff mehr davon haben, wie damals die Kolonien und Provinzen, Gallien, Nordafrika, Syrien, denken wir nur an Palmyra, Samaria, Heliopolis, Antiochia, Petra, von einem Kranz blühender Städte überzogen gewesen sind. Der römische Stil ist der erste, den wir unmittelbar auf unsern deutschen Boden hereinwirken sehen; in Trier treffen wir auf die Reste der Thermen, auf die kolossalen Massen des „Kaiserpalastes" und der Porta Nigra, eine Basilika ist noch im Gebrauch, den ganzen Rhein entlang sind die Spuren der Römer in zahlreichen Denkmälern, und der Limes bezeugt sie bis an die obere Donau, und von Augsburg bis Wien stoßen wir auf römische Ansiedlungen, im Pompejanum bei Aschaffenburg und in dem befestigten Lager der Saalburg haben sie mehr oder weniger getreue Rekonstruktionen erhalten. In der Dobrudscha stießen unsere Soldaten bis an den Trajanswall vor, und das wohl von Crassus errichtete Monument von Adamklissi mochte ihnen die ersten Bilder von Germanenstämmen zeigen, die Bastarner und die Skiren, die also vor den Markomannen in der künstlerischen Darstellung die Priorität haben.

Die Römer sind Meister der Konstruktion, aber diese verkleiden sie mit einem blendenden Äußern, legen ihr einen machtvollen Prunk vor, am Ende überwucherte das Dekorative das Gerüst und löste es ins Spielerische, Ornamentale auf. Der römische Tempel ragt hoch auf einem Unterbau, mächtige breite Treppen ziehen zu seiner Säulenvorhalle hinan, ringsum aber treten die Säulen halb in die Wand hinein. Die drei parallelen Zellaräume sind verschiedenen Göttern geweiht und sind jetzt wirkliche Räume; auch liegt der Tempel nicht mehr frei, sondern er ist einem Platzorganismus eingegliedert.

Der neue Raumsinn zeigt sich im Gewölbebau; bisher war man auf die Tragfähigkeit der horizontalen Steinbalken angewiesen; die Erfindung der Bogen mit Keilsteinen gestattet jetzt, zu hohen gewölbten

Räumen fortzuschreiten und weite Spannweiten damit zu überdecken. Das Tonnengewölbe ist ein liegender Halbbogenzylinder; wenn zwei solcher Tonnen sich rechtwinklig durchschneiden und durchdringen, entsteht das Kreuzgewölbe, das aus je vier Kappen und Graten besteht, und bei dem der Druck der Steinmassen auf die vier Eckpunkte und die stützenden Pfeiler übergeleitet wurde. Das Kuppelgewölbe formt eine halbe Kugel über einem kreisrunden Unterbau und setzt kräftige Widerlagsmauern voraus. Im Halbkugelgewölbe oder in der Nischenkuppel kündigt sich schon die romanische Apsis an, dort thronte darin der Prätor, der Richter, hier ward es der Ort des Altars des unsichtbaren Gottes. Bei Aufführung ihrer Gebäude kennen die Römer übrigens schon das Gußmauerwerk, den Zementbeton; besonders scheinen darin die Felderteilungen der Gewölbe, die Kassettierungen, hergestellt worden zu sein. In dieser Entwickelung, in der die Wand Hauptträger wird, büßt die Säule erheblich von ihrer alten Bedeutung ein und wird ein bloßes Zierglied, besonders steht sie als Halbsäule vor den Pfeilern, auf denen die Arkaden, die Archivolten, aufsitzen. Zwischen den Bogenfuß und die Säule schiebt sich das Kämpfergesims ein. Verkröpfungen entstehen, wenn sich das fortlaufende Gebälk über einer freistehenden Säule vorschiebt, vorkröpft. Neben die toskanische Säule, die sich verfeinert, treten die Abwandlungen der griechischen Säulen, die Metopen waren mit Rosetten, Emblemen, Tierschädeln, Bukranien geschmückt. War schon das römisch-korinthische Kapitäl sehr reich mit seinen Reihen von gelappten Akanthusblättern, so verbindet das „Komposit"-Kapitäl den Akanthus mit prachtvollen Voluten, die nicht mehr in eleganter Senkung, sondern wuchtig wagerecht schließen. Zumeist sind diese Säulen nur zu zwei Drittel von oben kannelliert. Der römische Stil macht uns auch zuerst mit dem Wandpfeiler, dem Pilaster, bekannt, der von nun an ein hervorragendes dekoratives Glied für die Wand bleibt. Die Wandflächen beleben sich ungemein durch die Halbsäulen- oder Pilastergliederungen vor den Mauern, wie es sehr fein am Kolosseum der Fall ist; innen schwebt die ganze Masse auf dem heute noch erstaunlichen System von Tonnenwölbungen, außen legen sich mit wachsender Leichtigkeit dorische, jonische, korinthische Säulen den Stockwerken vor.

Riesenhafte Trümmer haben uns die Künste der Römer im Umkreis des Mittelmeers hinterlassen. Eine Stätte, wie das Forum mit seinen Palästen, Tempeln, Triumphbogen, Ehrensäulen, gibt noch

einen Begriff von dem alten grandiosen Inhalt. Riesenmassen konnten das Kolosseum, die Basiliken, die Thermen aufnahmen. Ungeheure Baugruppen sind die Thermen, die Diokletiansthermen allein hätten neunmal das Reichsgericht in sich aufnehmen können. Es waren Anlagen zur Volksbelustigung mit Bibliotheken, Leseräumen, Spiel- und Sportsälen. Gewaltig waren auch die Basiliken, wie die des Maxentius oder die des Konstantin. Als Gerichts- oder Ratssaal bildeten sie schon das Mittelschiff aus, das von Säulenreihen umgeben war. In der Concha, Tribuna, Apsis präsidierte der Gerichtsherr. Auch wenn die christliche Basilika nicht davon beeinflußt wurde, übernahm sie doch von daher wichtige Raumgedanken. Die Gestalt des rechteckigen Längsraumes steht jetzt für die weitere Entwickelung fest. Die Triumphbögen, eintorig wie die des Titus, dreitorig wie die des Konstantin, waren aufs reichste geschmückt mit Reliefs, Füllungen, Säulen und der pomphaften Attika über dem Bogen; sie stellen sich einfach als die Postamente für die Denkmäler oder Quadrigen der Imperatoren vor, die Torform selbst, etwa gar als Arcus quadrifrons, brauchte nicht aus dem Orient gekommen zu sein.

Wohl aber ist ein Bau wie das Pantheon, der Typus des Zentralbaues, orientalisch bestimmt, mit seiner 45 Meter hohen kreisrunden Kuppel und dem Lichteinfall im Scheitel. Die Bronzerosetten der Kassetten hat die Renaissance zerstört. Man braucht nicht dem aus Sensationslust und Verblüffungsdrang geborenen Wort Moschee dabei beizupflichten, um doch das Rätselhafte dieses Baues zu empfinden. Der Blick fließt über die Wölbung, ohne eine Grenze zu erhalten. Der Beschauer wird in der Mittelachse hochgezogen, die Betrachtung wird ein rotierendes Schweben. Der Orient kennt den Despotismus, die Selbstvergöttlichung. In der Tat war das Pantheon als Denkmal des julischen Kaiserhauses gedacht. Die Wölbung ummantelte das Mal Cäsars, das sich in der vertikalen Achse erhob. Jede Gemeinde ist ausgeschlossen, der Statue dampft die Anbetung. Die Umwandlung in eine Kirche mit dem Altar in einer Nische wird dem Raumgedanken nicht gerecht. Ein Papstdenkmal, das des Stellvertreters Gottes, mußte sich hier erheben. Auch der Vestatempel war ein solcher Zentralraum, das Grabmal Hadrians, die jetzige Engelsburg, desgleichen. Der kleine Jupitertempel zu Baalbeck läßt mit seinen Säulen schon eine Ahnung des Barock entstehen, indem er das Gesims biegt und in prachtvollen Kurven um das Kreisrund schwingen läßt.

Das altrömische Wohnhaus schien uns nur in Pompeji erhalten zu sein, seitdem es seit 1748 wieder von seiner Schlamm- und Bimssteindecke befreit wurde, aber der Hellenismus hatte schon in Delos, Priene, Milet denselben Typus zur Ausbildung gebracht, die Hausräume gruppieren sich um das Atrium, den offenen Hof, in dessen Becken sich das Regenwasser sammelt. Salon und Geschäftszimmer zugleich war das Tablinum, in späterer Zeit erweiterte ein Säulenhof dieses nach rückwärts, und um diesen lagen dann die intimen Prunkräume. Meistens lag über den nach der Straße gelegenen Läden noch ein zweites Geschoß; ja in den Haupt- und Hafenstätten kannte man Miethäuser (insulae) bis zu vier Stockwerken, das Atrium war dann verkümmert, konnte aber immer noch Vorbild des Renaissancehofes werden. Um die kleinen Räume größer erscheinen zu lassen, legte man phantastische Architekturen auf die Wände, ja man durchbrach sie völlig. Man unterscheidet heute vier Stile: der erste „inkrustiert" die Wände mit einem Scheinmauerwerk, der zweite löst sie mit Säulchen, Pilastern, Toren usw. perspektivisch auf, der dritte kehrt zu einer strengen Dekoration mit Ranken und reizenden ornamentalen Zieraten zurück (augusteische Zeit), der vierte übertreibt die Wandauflösung mit völlig phantastischen Architekturen. Aber an diesen Wänden haben sich die schönsten Beispiele der römischen Malerei, wie die aldobrandinische Hochzeit, gefunden, meistens mythologischen oder idyllischen Charakters, im Stil rein impressionistisch, unlinear, in Farbenflecken gipfelnd und mit Unterdrückung der Deutlichkeit der Einzelheiten. Das Mosaik kommt diesem Stil entgegen. Die Plastik der Römer übertreibt entweder das Liebliche oder das Pathetische, Gewaltsame. Gedrängt und gestaltenreich sind die Reliefs, die Darstellungen der Ehrensäulen sind eigentlich Friesbänder, wie man sie von einem Rotulus abwickelt, die Aneinanderreihung der Bilder, wie sie in den Triumphzügen getragen wurden; aber sie sind in der Höhe nicht mehr leserlich und schon Zeichen des Niedergangs. In vielem waren die Römer Kopisten, wie im Relief der Ara Pacis, nach der Parthenonzella; selbst der berühmte Augustus nahm den Doryphoros zum Vorbild. Aber ihre Porträtplastik ist ganz original, ehern, großartig in der impressionistischen Vielfarbigkeit, ein Volk eiserner Köpfe auch in der Form. Das Ornament nahm etwas Üppiges an, etwas willkürlich Reiches in Girlanden, Kränzen, Festons, Trophäen, Tierschädeln, Pinienzapfen; einen Zuwachs bildeten Lorbeer- und Olivenblätter, Wein- und Eichenlaub.

7.

Der altchristliche und der Völkerwanderungsstil.

In blendendem Glanz ging die römische Kaiserzeit zu Ende. Ihre Kunst verherrlichte das Diesseits, die wirkliche Welt, das Christentum, die Religion der Unterdrückten, war dagegen ganz aufs Jenseits gerichtet, die Unsterblichkeitshoffnung bildete den Kern des neuen Glaubens. Sobald das Christentum triumphierte, indem es zur Staatsreligion erhoben wurde, 313 von Konstantin dem Großen, verfemte es die bisher gepflegte schöne Form und kämpfte für eine Verkörperung der religiösen Gedanken, für seelische und geistige Schönheit. Damit wird das eigentliche Wesen der klassischen Kunst, die monumentale Plastik, entthront, ihr gegenüber erhält die Malerei einen neuen Wert, weil sie die heiligen Geschichten wiederzugeben vermag, weil sie in Symbolen den Inhalt des Christentums schildern kann. Und diese symbolhaften Flächendekorationen entfalten sich in Räumen, die gleichfalls eine ganz neue Gesinnung offenbaren. Das Christentum konnte den nur für die Statue der Gottheit und den Priester bestimmten Sakralbau nicht brauchen, höchstens errichtete es auf dessen Trümmern neue Bauten. Die Gemeinde der Gläubigen, die Scharen der Büßer und Heiden waren es, die jetzt ihren Anteil am Gotteshaus forderten. Von hier aus muß man die neue Raumentwicklung, die jetzt einsetzt und die bis zum heutigen Tage andauert, beobachten. Dabei waren die neuen Tempel, entsprechend der Innerlichkeit des Christentums, nach außen schlicht, im Innern aber entfalteten sie eine ernste und feierliche Schönheit.

In der Kunst der Katakomben, jener unterirdischen Begräbnisstätten der Christen, besonders vor den Toren Roms, aus den Zeiten, in denen sie noch verfolgt wurden, folgen die Christen zunächst noch der Formensprache der späthellenistischen Kunst, so mischt sich manches Heidnische, wie Liebesgötter, Panther, Masken, Orantenfiguren, in den christlichen Formenkreis, aus dem aber Sinnbilder, wie Palme, Lamm, Taube, Hirsch, der Fisch, der Weinstock, das Kreuz, immer deutlicher werden. Der Sänger Orpheus erfährt ebenso seine Umbildung in Christus wie der widdertragende Hermes, den wir als Gazellenträger schon aus der fünften ägyptischen Dynastie kennen. Diese frühe Malerei gilt vor allem dem christlichen Bilderkreis aus dem Alten und Neuen Testament, den Auferstehungssymbolen und

Erlösungsgeschichten, wie sie auch an den Flanken der christlichen Sarkophage, besonders des 3. und 4. Jahrhunderts, zur Ausbildung gelangen. Der typische Bilderkreis des Christentums formt sich hier, bis sich die Erzählungslust ganz in den Handschriften kundgibt und eine reiche, das ganze Mittelalter befruchtende Illustration einsetzt. Die späteren Sarkophage sind freilich nur rein ornamental geziert, bis in der Völkerwanderungszeit das rundplastische Können völlig erstirbt. Nur in der Reliefkunst der Diptychen, elfenbeinerner geschnitzter Buchtäfelchen, deren Geschenkcharakter von den Christen weiter gepflegt wurde, zeigt sich der Flächenstil in das frühchristliche Relief umgebildet.

Die Auffassung, daß Rom die Hauptquelle der Bewegung gewesen sei, ist heute aufgegeben. Natürlich war Rom an der Entwickelung beteiligt, man weiß aber heute, daß Syrien, das erste Missionsgebiet der Apostel in Kleinasien, die neuen Stilgedanken geschaffen hat, nicht bloß für den Zentralbau, wie es für den Orient selbstverständlich ist, sondern auch für den Langhausbau, was dadurch zu erklären ist, daß die Formen und Bedürfnisse des Gottesdienstes sich frühzeitig fixierten. Weit über Byzanz hinaus sind hier Damaskus, Ephesus, Alexandria maßgebend geworden, ganz abgesehen von dem Wölbungsstil des Ostens, wie er aus dem Iranischen, Turkestanischen, Armenischen herkommt.

Dabei muß man der Verbindung von Zentralbau und Langbau, so sehr sie einander ästhetisch entgegengesetzt sind, eingedenk bleiben. Reine Rundbauten wurden wesentlich als Grabkapellen, Mausoleen (nach den antiken Nymphäen), Taufkirchen (Baptisterien), mit polygonaler, vieleckiger, Ummantelung, errichtet. Der Taufkessel trat in der Hauptsache an die Stelle der Gottesstatue. Aber selbst die Hagia Sophia in Konstantinopel, die zwei kleinasiatische Architekten, die man wegen ihrer Herkunft aus Tralles und Milet aber noch nicht Syrier nennen kann, 537 vollendeten, ist kein reiner Zentralbau, wie das Pantheon in Rom, sondern es ist eine Mischform, die zwei Kreuzarme unüberwölbt läßt, so daß eher der Eindruck einer Art Langschiff entsteht. In der Basilika ist die Apsis die Wohnung Gottes, dort steht der Altar, amtiert der Priester, steht der Bischofsstuhl, strahlen die Gottesbilder von den Wänden, diese Apsis ist eigentlich ein stark verkleinerter, senkrecht halbierter Kuppelbau, der sich mit dem Raum der Gemeinde, dem Langbau, organisch verbindet.

Hier ist die Lötungsstelle von Ost und West; hieraus erklärt sich, daß die Zukunft im wesentlichen der Basilika gehörte, so ungeheuer auch später das magische Kuppelprinzip im Kirchenbau bis zu seiner Steigerung und Gipfelung im faustischen sich geltend machte.

Auf die Herausgestaltung der Basilika selbst, und besonders der Säulenstellung, mögen manche Einflüsse gewirkt haben, die Gerichtshalle, das Atrium, Papstkrypten, weil hier die ersten Gottesdienste stattgefunden haben sollen, aber auch der ägyptische Säulenhof werden Raumeindrücke dazu gespendet haben. Der Vorhof, in den die Gläubigen zuerst eintreten, wird das Vorbild der späteren Kreuzgänge, die nur an die Seite der Langhäuser gelegt werden. In diesem seit dem 6. Jahrhundert Paradisus genannten Hof stand der Weih- und Reinigungsbrunnen. Die Lage der Basilika war ursprünglich unsicher, zumeist lag der Altar nach Westen, erst im 5. Jahrhundert bildete sich das Gesetz heraus, daß er nach Osten liegen mußte. Dementsprechend betrat man die Basilika von Westen her. Die beiden Säulenreihen begrenzten das hohe Haupt- oder Mittelschiff, neben das die Seitenschiffe meistens einfach, seltener doppelt gelegt waren. Im letzteren Fall entstand eine fünfschiffige Langhausanlage; zuweilen schob sich schon in dieser Zeit zwischen Apsis und Gemeindehaus ein wenig ausladendes Querhaus ein, das für die Geistlichkeit bestimmt war; unten war dann der Gemeinderaum vom Lettner, oben von einem hohen Bogen, dem Triumphbogen, abgegrenzt. Eine Krypta unter dem Chor bewahrte die Gebeine des Märtyrers, dem die Kirche geweiht war. Die Säulen waren entweder durch Architrave oder durch Bogenstellungen, durch Archivolten, verbunden. Die hochragenden Mauern des Mittelschiffes waren von wenigen, kleinen Fenstern durchbrochen, das spärlich eindringende Licht wirkte ungemein stimmungsvoll. Der Dachstuhl war entweder offen und zeigte das buntverzierte Balkenwerk, oder er war flach gedeckt, getäfelt; Kassettendecken gehören erst einer späteren Zeit an. In größter Schlichtheit entwickelte sich dementsprechend das Äußere mit dem Satteldach über dem Hauptschiff und den Pultdächern über den Seitenschiffen. Wie nichts an diesem frühchristlichen Basilikabau die Konstruktion verhehlt, so findet sich auch der Eindruck der tragenden Mauer verstärkt durch einfache lisenen- oder arkadenartige Mauerstreifen. Der Glockenturm ist nicht organisch mit dem Bau verwachsen, sondern er ist einfach daneben gestellt und hat seinen selbständigen architektonischen Aus-

druck. Zum Inneneindruck der Basilika gehörten noch die Züge der Heiligen und Märtyrer, die, wie in Prozession befindlich, auf den Mauern sich der Altarnische zubewegten, und die mit den Säulen und den ganzen Linien des Gebäudes, den Gläubigen zum Allerheiligsten vorwärts zogen. Solche Basiliken waren in Rom San Paolo vor den Mauern, San Clemente, dann der alte Sankt Peter, der 1506 weichen mußte. Großartig waren auch die Basiliken, die in dem schwermutvollen düsteren Ravenna entstanden, San Apollinare nuovo und in Classe, 549 vollendet. Zur selben Zeit bringt aber Syrien in Turmanin schon einen dreischiffigen basilikalen Typus zur Ausbildung, der sich in der Front zwei symmetrische Türme vorlegt, eine Gestaltung, die später hauptsächlich der deutsche romanische Stil aufnimmt.

Das Wunderwerk des byzantinischen Stils ist die unter Kaiser Justinian errichtete Sophienkirche in Konstantinopel, die 1453 zur Moschee umgewandelt wurde. Man muß sich von dem heutigen Eindruck die Minaretts und die zahlreichen gewölbten mohammedanischen Kapellen wegdenken. Auf einem Mauerquadrat ruht eine flache, 55 Meter hohe Kuppel, eine Hängekuppel; die Verbindung zwischen beiden wird durch vier Hängedreiecke oder Zwickel hergestellt, die die Last auf vier mächtige Pfeiler ableiten; die Kuppel wird von vierzig kleinen Fenstern durchbrochen; außen stemmen sich, der Erdbebengefahr wegen, vier riesige Wandpfeiler gegen die Mauermassen, nach Ost und West wölben sich gewaltige Halbkuppeln, die in Nischen ausschwellen; nach Süd und Nord legen sich zwischen die Eckpfeiler Galerien, Emporen, Seitenschiffe; all dies bedingt den langhausartigen Charakter. Das Innere des majestätischen Baues strahlte einst im Glanz reichster farbiger Mosaiken auf Goldgrund, die von den Türken übertüncht oder mit Koransprüchen verdeckt wurden. Zahlreiche Rundbauten entstanden in Ravenna, besonders unter der Herrschaft der Ostgoten, die märchenhafte Pracht solcher Innenräume entfaltet sich hier am schönsten. Ein unvergleichlicher Bau ist hier San Vitale, ein von acht Pfeilern begrenzter Oktogonalraum, über dem sich die Kuppel erhebt, gegen den Mittelraum öffnet sich ein gewölbter Umgang, über dem Galerien angelegt sind. Auf dem Grundriß eines griechischen Kreuzes, des gleicharmigen im Gegensatz zu dem ungleicharmigen lateinischen, erhob sich 450 die Grabkapelle des Galla Placidia, bei der die Kreuzarme mit Tonnen überwölbt

waren. Eine Kreuzkuppelkirche ist auch der Markusdom in Vendig, den man etwa 950 begann: mit fünf Kuppeln, von denen die mittlere große über der „Vierung", dem Schnittpunkt der Kreuzarme, ruht, während die kleineren über deren Enden sich wölben. Für Rom ist Santa Konstanza zu nennen. Ein erster germanischer Zentralbau ist wohl das Theodorichgrabmal in Ravenna, das Mausoleum des Gotenkönigs Theodorich, der Dietrich von Bern der Sage, von 526; auf zehnseitigem Sockel erhebt sich ein mit Halbsäulen und Nischen gegliederter Rundbau, auf dem die flache Kuppel aus einem einzigen Steinblock von 11 Meter im Durchmesser dolmenartig aufliegt. Nicht ohne Grund bringt man das Grabmal mit den Viharas, den Mönchszellen der Buddhisten, in Verbindung; das berühmte Zangenornament um den Fries ist auch dann, wenn es aus einer antiken Blattwelle abgeleitet ist, durch die Beigabe der Spirale von germanischem Charakter. Sei es nun buddhistisch durch hunnische Vermittlung, sei es arisch, indogermanisch durch das Zangenornament, gerade mit den Rätseln, die der Bau aufgibt, bleibt er verehrungswert.

Die Wände und Wölbungen der altchristlichen und byzantinischen Kirchen prangten in bunten Mosaiken, in ernster Würde ragen die heiligen Gestalten, in feierlicher Strenge vollziehen sich die Heilsgeschichten vor uns; übergroße, hagere Asketen, steife Propheten und Apostel, repräsentieren, gehüllt in die starre byzantinische Hoftracht, die den Körper ganz verdeckt; nicht nur, wenn Justinian und Theodora selbst mitwirken, offenbart sich ein asiatisches Hofzeremoniell; Erhabenheit und Unnahbarkeit umkleiden Gottvater und Christus, die niemals feierlicher dargestellt wurden, alle Figuren sind frontal auf den Beschauer zugerichtet und starren ihn aus glühenden, sich verzehrenden Augen an. Dabei meldet sich im Kontur schon wieder die struktive Linie. So ist auch das Kapitäl auf der Säule, die wieder wirklich trägt, struktiv geworden, ein trapezförmiger Würfel, dessen Verzierung nicht mehr mit einem korinthischen Akanthus auslädt, das sich überspinnt mit einer reinen Flächendekoration, einem oft unendlich zarten ornamentalen Gespinst, das keine Rückbildung, sondern Ausdruck nordischer und orientalischer Liniengeometrie ist. Zwischen Würfel und Bogen aber ist das Kämpferkapitell das typische konstruktive Zwischenglied.

Zur selben Zeit, in der Byzanz und Ravenna ihre Stile entwickeln, ist Europa durch die Völkerwanderungszüge in gewaltiger Bewegung.

Die keltischen und die germanischen Volksstämme, zu welch letzteren die Goten, Vandalen, Langobarden, Alemannen, Burgunder Franken zu zählen sind, lassen in dem Völkerwanderungsstil, den sie erzeugen, zumeist hauptsächlich an beweglichen Gegenständen, wie an Schmuck und Gerät, deutlich erkennen, daß sie vom Holzbau herkommen. So kerben sie ihre Ornamente wie mit dem Schnitzmesser ein, gestalten ihr Flecht- und Band- und Riemenwerk zu einer Unendlichkeit von ornamentalen Motiven, legen sie ihre phantastischen Tierverschlingungen, die sie vom Schwarzen Meer mitbringen, über Kelche, Schmucksachen, Schwertgriffe, Gürtelschnallen; in dem Schauder vor der Unermeßlichkeit der Natur wird die nordische Linie zum schützenden Zauber, zum bannenden Symbol. Iren und Skandinavier bringen das abstrakte Linienornament zur Reinkultur. In den römischen Provinzen treffen die Germanenstämme auf antike Motive, aber sie formen alle eigenwillig um. Nicht die Symmetrie und das Gleichmaß, die „additive" Wiederholung liebt der Germane, sondern die Ungleichheit, die Abwechselung, die Unterbrechung, aber die bewegte Schönheit, die er so ausbildet, hat Harmonie auf einer höheren Ebene, ist geistiger Natur. Die fabelhaften Goldschatzfunde von Petrossa, von Nagy Szent Miklos, die Votivkronen der vandalischen Könige, der Tassilokelch künden davon. Und in diesem Kampf sieht sich der Raumsinn der Germanen befruchtet durch die karolingische Renaissance. Was Einhard auf Karls Geheiß in Steinbach im Odenwald, in Seligenstadt, in den Pfalzen des Kaisers baute, knüpft an den basilikalen Typus an, den besonders die Ausbreitung der Klöster förderte. Auch der weit vorgeschrittene Plan von St. Gallen beweist es. Keineswegs fremd war aber die Palastkapelle, die sich Karl selbst 796—804 in Aachen schuf, als überwölbten achteckigen Mittelraum mit sechzehnteiligem Umgang; schließlich wird ihm doch San Vitale dabei vorgeschwebt haben, ohne daß das Resultat eine Kopie wurde. Eine Bezeichnung wie Karlsmoschee ist viel zu eng, die Zusammenhänge sind weit tiefer. Und selbst die vermeintlichen Spitzbogen an der Vorhalle des Klosters Lorsch sind wohl sicher ein germanisches Zackenornament.

8.

Die islamischen und die asiatischen Stile.

Die Kräfte des Byzantinismus hatten sich erschöpft, aber auf dem Boden des nahen Orients führten die persischen Sassaniden bis zum 7. Jahrhundert den Gewölbebau fort, und mit dem Auftreten Mohammeds und den Eroberungszügen seiner Religion, die sich vom Ganges bis zum Ebro erstreckten, war das Signal zu einer neuen Verschmelzung von byzantinischen, semitischen, persischen, antiken Stilweisen gegeben. 732 war die Eroberung Spaniens vollendet, und erst 1492 mußte Boabdil wieder aus Granada weichen. Sizilien blieb wenigstens zwei Jahrhunderte sarazenisch, aber die Normannenfürsten übernahmen den arabischen Stil, der sich eigentlich mit jedem späteren verband. Persien erlebte seine arabische Blüte im 16. Jahrhundert, unter den Abbasiden, wie im gleichen Jahrhundert unter den Großmogulen Indien aufblüht. Trotz so weiter Gebiete, so großer Zeiträume und so verschiedenartiger Volksstämme entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte ein einheitlicher islamischer Stil, der, wie er Elemente aus der Antike aufgenommen hatte, auch auf das Abendland nicht ohne Einfluß bleibt. Der Araber war Nomade, er war gewohnt, mit dem Zelte zu wandern, und so behält seine ganze Architektur etwas Zeltartiges, selbst dann noch, als ihm die kühnsten Kuppeln gelingen; die Flächendekoration steht ihm über den struktiven Formen, weil ihm die Belebung der Zeltwand durch Teppiche das Wichtigste ist.

Die mohammedanische Moschee ist nicht die Wohnung Gottes, sondern ein Gebetshaus; in ursprünglicher Form ist sie ein Hof, in dessen Mitte der Brunnen für die Waschungen steht; rings um den Hof laufen Säulenreihen; auf der nach Mekka gerichteten Seite vervielfältigen sie sich und bilden eine Halle. Endlos können sich die Säulen- und Pfeilerreihen im Hallenbau angliedern, wie es in den Moscheen von Alexandrien und Cordoba der Fall war. Letztere weist in 19 Schiffen 576 Säulen auf. In dieser Halle, dem Liwan, befindet sich die nach Mekka zeigende Gebetnische, Mihrab, und die Kanzel, Mimbar, für die Freitagspredigt. Die Minaretts, die erst seit dem 12. Jahrhundert einsetzen, stehen in keiner regelmäßigen Verbindung mit der Halle; häufig sind diese schlanken Türmchen mit Balkonen umgeben und endigen in einer Kuppel. Auf dem Gebetsteppich der Gläubigen mußte sich die Gebetsnische wiederholen. Nachdem die

Hallen immer mehr überwölbt wurden, wird seit dem 15. Jahrhundert die Kuppelmoschee gepflegt, wie sie dem orientalischen Stadtbild heute das Gepräge gibt. Die Araber benutzen dazu teils die Form der byzantinischen Kuppel, teils führen sie sie als überhöhte Spitzbogenkuppel oder als Melonen- oder Zwiebelkuppel aus. Die oft riesige Portalnische zeigt reichste Dekorationen. Sonst ist das Äußere der Moschee sehr einfach, es wechseln nur die Steinschichten farbig miteinander ab; ein schwaches Gesims umgibt die Mauern; um so malerischer ist der Gesamteindruck der Baugruppe, den ihre Unregelmäßigkeit noch steigert. Dafür kommt die ganze arabische Dekorationslust, bis zur Wirkung märchenhafter, berauschender Pracht, dem Innern zugute.

Alle Säulen sind hoch, schlank, ja dünn, von einem reichverzierten Kapitäl gekrönt. Der einfache Rundbogen wird zum überhöhten Rundbogen gesteigert, mit doppelten Bogenstellungen; und schon seit dem 7. Jahrhundert läßt die Phantasie der Araber den Spitzbogen, den Kielbogen, den Hufeisenbogen, den Zackenbogen, den Kleeblattbogen entstehen, lauter Formen, die aber mehr ornamental aufgefaßt werden müssen, als daß sie einem Funktionsausdruck entsprächen. Von solchen Bogen sind die Wände oft bis zum üppigsten Arkadenbau geziert. Eigenartig und eine besondere, der Herstellung in Stuck oder Holz entsprechende Erfindung, ist das Stalaktitengewölbe, eine phantastische, nicht tragfähige Scheinwölbung, die an Tropfsteingrotten erinnert: aneinandergereihte und übereinander vorspringende Zacken, Nischen, Gewölbezwickelchen, die wie Bienenzellen von Wand zu Decke schiebend aufsteigen. Der Koran verbot die Darstellung von Menschen und Tieren; daher mangelt es der arabischen Kunst an jeglicher Plastik. Nur die schiitischen Perser kehrten sich in ihren Miniaturmalereien nicht an das Verbot, auch die Mauren nahmen in ihre Fliesenverzierungen Jagddarstellungen auf. Um so stärker wird allgemein das Ornament ausgebildet, als Arabeske ist es ein Ruhmestitel seiner Erfinder. In der Bildnerei huldigen die vergoldeten Schnitzereien, die feinen Stuckarbeiten diesem Fliesenstil. Kostbare Bauten schmückten sich mit den Azulejos, den farbigen glasierten Fliesen, und gerade in den Lüsterfayencen mit ihrem prachtvollen Farbenglanz pflanzte sich der spätere maurische Stil, der Mudejarstil, fort. Vor allem aber gliedern die Arabesken die Wände mit ihrem geistreichen, phantasievollen Spiel. Die Pflanzenwelt erscheint stilisiert

und zu abstrakten Mustern versponnen, mit ihnen vereinigen sich jene ruhelos durcheinander wogenden, netzartig verknüpften Linienverschlingungen und Bandgeflechte, die aus einer ideoplastischen Geistesveranlagung herrühren. Diese Muster verbreiten sich in endloser Wiederkehr nach allen Seiten und überziehen auch alle Werke der Kleinkunst mit ihrem Linienzauber; gesetzlos sind sie aber nicht, sondern sie füllen die Flächen in peinlich abgewogener Weise. Dazu tritt dann noch die ornamentale Behandlung der Schrift, zuerst der kufischen und dann der geschweiften Kursivschrift. So werden die Arabeskenfelder mit Koranversen eingerahmt; in den Maresken kommt dann eine rein geometrische Zierweise auf den Gipfel; in Sternformen, Strahlen und tangentialen Krümmungen gestaltet sie sich aus; durch die Anwendung märchenhafter Farben in ihrem musivischen Wandschmuck oder im Bodenmosaik taten sich die Mauren besonders hervor. Im 13. und 14. Jahrhundert entstand über Granada die Alhambra, das „rote Schloß", eine leichte, heitere festliche Bauanlage mit Sälen, Hallen, Gemächern, Bädern, die sich um mehrere Höfe, den Myrtenhof, den Löwenhof, gruppieren. Einen fabelhaften Eindruck bieten die Durchsichten, die die Beobachtung außerordentlich schöner Lichtrhythmen ermöglichen. Unerhört phantasievoll sind die Flächenmusterungen, die Flächenstickereien der Alhambra. Die Giralda und der Alcazar von Sevilla bleiben erheblich dahinter zurück. Es ist der Charakter des Wunderbaren, der den arabischen Stil umgibt, und der es rechtfertigt, wenn er in jüngster Zeit als magischer benannt wurde.

Die Eroberung Indiens durch den Mohammedaner im 12. Jahrhundert ließ in Delhi und in Agra eine Reihe großartiger Moscheebauten entstehen, mit Kielbogen, zwiebelförmigen und birnenförmig ausgebauchten Kuppeln, und prachtvollen Portalbauten. Die Verwendung von verschiedenfarbigem Material, wie von weißem Marmor und rotem Granit, ist von starker malerischer Wirkung. Der Kutab-Minar-Turm in Delhi und der Palast des Großmoguls Akbar in Futtepur sind hervorzuheben. Das Ornament ist naturalistischer, üppiger als das maurische. Von einem buddhistischen Stil ist in Indien bis ins 2. Jahrhundert vor Christus keine Rede, und später wieder, seit dem 8. Jahrhundert, treten brahmanische Einflüsse hinzu. Der buddhistische Stil nimmt vielfach persische und griechische Elemente in sich auf. Seine hauptsächlichsten Baudenkmäler sind die Stupas,

kuppelbedeckte Kapellen zur Aufbewahrung von Reliquien, mit einer reichgeschmückten kreisförmigen Einzäunung, Tempel und Grotten- oder Felsentempel, wie die von Ellora oder von Elephanta, und Pagoden. Die in vielfachen Absätzen steil aufsteigenden Pagoden sind Pyramiden, die sich über der Götterzelle, Vimana, erheben. Der Mangel an konstruktivem Sinn läßt in allen indischen Bauten die Dekoration bis ins Ungeheuerliche überwuchern. Säulen bauchen sich in mehrfachen Absätzen polsterartig aus, die Phantastik der Menschen- und Tiergestalten sowie vielarmigen Fabel- und Götterwesen ist grenzenlos. Mit äußerster Wucht legen endlich die javanisch-buddhistischen Bauten (Borobudur) von einer ungehemmten überschwenglichen Phantasie Zeugnis ab.

China nimmt von Indien den Stil der vielstöckigen Pagoden auf, in Absätzen erheben sich die geschweiften Dächer, mit aufwärts gekrümmten Spitzen, an denen Glöckchen befestigt sind. Die von Säulen umstellten kleinen Tempel sind charakteristisch durch ihre ausgeschweiften flachgehaltenen Dächer. Ein geometrisches Bambusgitterwerk bildet die Grundlage für alle Flächenverzierung. Wesentlich ist das Drachenmotiv; unverkennbar herrscht Abneigung gegen die Symmetrie. Ihre hohe Naturbeobachtung vermögen die Chinesen zu einer körperlosen Malerei von feinem Farbengefühl umzuwerten. Das Porzellan schmückt sich mit reichem animalischem oder floralem Dekor. Die Plastik nimmt häufig einen grotesken Humor an. Japans Stil erwächst aus einer zierlichen Zimmermannskunst mit feinen harmonischen Schnitzereien und Bronzebeschlägen. Die Ornamentierungskunst sucht überstark gebrochene und bewegte Linien. Der unperspektivische Stil der Kakemonos, Hängemalereien, betont die Fläche, wie dies auch für den japanischen Holzschnitt, in seiner Verbindung mit getreuestem Realismus, charakteristisch ist.

9.

Die mittelalterlichen Stile (romanisch und gotisch).

Schon im Laufe des 9. Jahrhunderts formt sich aus der überkommenen Bauanlage der altchristlichen Basilika in den nordischen Ländern etwas Neues, der romanische Stil. Nicht auf die heute romanischen Völker geht diese Bezeichnung zurück, sondern darauf,

daß man als seinen Ursprung Rom, den spätrömischen Stil erkannte. Den stärksten Anteil an seiner Ausbildung haben aber die germanischen Völker, auch die dazugehörigen Stämme in Oberitalien, in Mittel- und Südfrankreich, man könnte daher den Stil mit größerem Recht den germanischen nennen. Auf unserem Boden befinden sich seine schönsten Werke, denken wir nur an die Wucht und Strenge der Kirchenbauten um den Harz und im Kolonialgebiet der Elbe, wo die Ottonen und die gefürchteten Markgrafen eine so reiche Bautätigkeit entfalteten; denken wir an die erhabene Stimmung der rheinischen Dome, wie sie unter den salisch-fränkischen Kaisern emporschossen, und denken wir endlich an die Kaiserpfalzen des 12. Jahrhunderts, und vor allem an die schönen Burgenbauten an der Saale entlang und in Thüringen, aus denen uns vor allem die Wartburg als ein Juwel deutschen romanischen Stils vor Augen steht. Das Unterscheidende des romanischen Kirchenbaues im Vergleich mit dem ravennatischen Schema besteht darin, daß der Bau von einem Hochdrang ergriffen wird, daß das Mittelschiff um mehr als das Doppelte seiner Breite über die Seitenschiffe emporragt, und daß das Massige des Baues von einer Organisierungstendenz gegliedert wird, die, einmal im Zuge, kein Halten mehr kennt, als nachdem ihre letzten und äußersten Konsequenzen im gotischen Stil gezogen werden. Die Herrschaft des romanischen Stils währt etwa von 900 bis 1200. Es ist vorzugsweise die Geistlichkeit, die in ihren Kirchen- und Klosterbauten den Stil verbreitet, die Baukünstler selbst gingen zumeist aus den Klöstern hervor, oder sie waren wenigstens einer geistlichen Genossenschaft angeschlossen. Die Entwickelung des Stils innerhalb dieses Zeitraumes kann als eine solche von der flachgedeckten Säulenbasilika zur gewölbten Pfeilerbasilika genannt werden. Die romanischen Kirchen des Harzlandes, der älteren Zeit angehörend, in Goslar, Hildesheim, Königslutter, sind zumeist flachgedeckt; aber stets ist der Dachstuhl geschlossen und mit reichen Malereien geziert; bei St. Michael in Hildesheim stammen diese allerdings aus dem späteren 12. Jahrhundert. Drückt dieser Kirchentypus bestimmte Größenverhältnisse aus, so bringt erst die ganz originale Anwendung der Wölbung, und zwar des Kreuzgewölbes, genaue Proportionen. Mit dem Tonnengewölbe, wie in Südfrankreich, gab man sich in Deutschland nicht zufrieden, man suchte dem Bau eine Bewegung zu verleihen, eine Aktivität, eine Aufgipfelung. Die Längsrichtung in der Tiefen-

erstreckung der Basilika suchte man mit einer Höhenrichtung, dem Vertikalismus, zu verbinden. Die romanische Zentralanlage war ein Resultat dieses Strebens, bis dann, auf einem neueren Wege, der Vertikalismus in der Gotik triumphierte.

Es ist unverkennbar, daß der romanische Stil etwas ungemein Konstruktives hat, Außen und Innen decken sich vollständig, der Organismus des ganzen Baues wächst aus den Funktionen seiner Glieder, und man hat die Romanik daher mit gutem Recht der Dorik gleichgestellt. Das Unterscheidende ist, daß jetzt das Querschiff stark ausgebildet wird und daß sich zwischen Apsis und Querschiff noch ein Chor für die Geistlichkeit, die ebenso gewachsen war, wie die Gemeinde, einschiebt. Nur in der frühesten Zeit wird das Schiff ausschließlich von Säulen getragen, je mehr sich aber die Hochmauern, die getragen werden müssen, verstärken, um so mehr wandeln sich bestimmte Säulen in der Reihe in Pfeiler, seltener jede zweite, zumeist jede dritte, so daß eine bestimmte Akzentuierung, ein Rhythmus entsteht, der den Eintretenden nicht mehr gleichmäßig, sondern in stark empfundenen, daktylisch geordneten Raumabschnitten zum Altare hinzieht. Solche Pfeiler sind eigentlich stehengebliebene Mauerteile, aber auch die Säulen werden wuchtig, massiv. Die Kunstgeschichte benennt eine solche konstruktive Folge den S t ü tz e n w e ch s e l. Noch stärker wird die Last, als es an die Wölbung geht, die durch die geringe Dauerhaftigkeit der Decke und durch ihre leichte Zerstörbarkeit durch Brände nahe gelegt wurde; man hatte das Wölben schon bei den Krypten und bei den Seitenschiffen gelernt, bevor man zu den größeren Räumen überging. Der Charakter der Kreuzwölbung, die den Druck an ihren vier Bogenendigungen in die Wand überleitet, bringt es mit sich, daß nun die Pfeiler die Träger der Wölbung werden, sie schießen über die Emporen und Arkaden der Seitenschiffe in die Höhe, um ihre Aufgabe zu erfüllen, den Druck abzuleiten. Die zwischen ihnen befindlichen Säulen beschränken sich ganz auf das Tragen der Wölbungen der Seitenschiffe. Damit ist das System des romanischen Stils gegeben, das man als das g e b u n d e n e bezeichnet, wie man in diesem Zusammenhange auch schon von einem Joch spricht, nämlich der konstruktiven Zusammengehörigkeit eines Mittelschiffabschnittes mit je zwei Seitenschiffabschnitten.

Die Maßeinheit ist das Vierungsquadrat, drei bis vier bis fünf solcher Quadrate legen sich nach Westen, die entsprechenden Quadrate

der Mittelschiffe sind dann halb so breit, in doppelter Anzahl. Der Chor über der Krypta, der Ruhestätte für die Heiligengebeine und die Bischöfe, wird hochgelegt und vom Laienraum durch Treppen und durch den Lettner, reliefgeschmückte Schranken, abgetrennt. Häufig erhält der Chor auch einen konzentrischen Umgang; wenn sich dann die Altarnischen zu herausschwingenden Kapellen erweitern, entsteht ein Kapellenkranz, auch das Querhaus kann sich nach Osten solche Apsiden vorlegen. Sehr oft wird aber noch ein zweiter Chor angelegt, ein Westchor, über der Krypta erhöht, wie sich an dieser Stelle dann auch ein zweites Querhaus einschiebt. Die Portale werden dann von der Westseite verdrängt, und ganz entsprechend der germanischen Neigung zur malerischen Unsymmetrie erscheinen sie jetzt an den Seiten, und ganz folgerichtig vermehrt sich jetzt auch die Anzahl der Türme. Nicht wie in Italien sind diese Türme vom Baukörper getrennt, sondern sie legen sich ihm als Doppeltürme vor, auch die Vierung wird durch einen Turm betont, der später, als sich an die beiden Chöre vier, ja sechs Türme anlegen, stets eine beherrschende Stellung erhält, und von dem aus sich die malerische Silhouette der romanischen Kirche bestimmt; gedeckt sind die Türme entweder mit Pyramiden oder mit Kegeln. Im Innern beginnt die Einwölbung mit der Überspannung des Schiffes durch Quergurten, denen in den beiden anderen Seiten des Quadrats die Längsgurten oder Schildbogen entsprechen. Die Wölbungen begrenzten sich dann in den Diagonalen, die in dem meist verzierten Schlußstein zusammenstießen. Wenn die Gewölbekappen einfach aneinander grenzten, entstanden Gratgewölbe, wenn die Diagonalen durch Rippen ausgezeichnet waren, Rippengewölbe. Bei Anwendung von Kreuzrippen konnten die Kappen aus leichterem und schwächerem Material als Füllung eingespannt werden. Die Pfeilhöhe der Gurte und Schildbogen ist entscheidend für die Höhe der Diagonalen, Grate und Rippen. Aus der Tendenz heraus, den Druck des Gewölbes so steil wie möglich auf die Stützen zu richten, erhielten die Bögen eine spitzwinklige Form, hier ist die Wurzel für die Konstruktion des Spitzbogens in der Gotik.

Säulen und Pfeilern ist im romanischen Stil häufig ein Kämpfer aufgesetzt; die Säule wird schlanker, je weniger sie zum Tragen in Anspruch genommen wird; häufig überzieht sie sich auch mit Band-, Flecht-, Zickzack- und Rautenornamenten, oder sie erhält in halber

Schafthöhe einen Ring. Charakteristisch sind das Würfelkapitäl, dessen vier Seiten nach unten halbkreisförmig gerundet sind, mit flächenhaftem geometrisiertem Schmuck, und, für die spätere Zeit, das Kelch- oder Knospenkapitäl mit naturalistischen Blättern. An der Basis hebt sich ein knollenförmiges Eckblatt hervor. In älterer Zeit schmücken sich die Pfeiler durch „Abfasungen", Auskehlungen, Säulchen, sobald sie der Gewölbedruck in Anspruch nimmt, erwacht ihre Kraft, sie legen sich Halbsäulen, Dienste, vor und nehmen einen ansteigenden Charakter an. Im Äußeren faßt sich die Masse des Baues durch straffe Linien zusammen. Die Flächen werden über dem Sockel durch senkrechte Pilaster, die Lisenen, gegliedert, in der Mitte der dadurch entstehenden Felderstreifen befinden sich die kleinen Fenster mit ihren noch so kostbaren Scheiben; die Lisenen verbinden sich oben durch den charakteristischen Rundbogenfries. Blend(Blind)-Arkaden umziehen die Apsis; häufig wird der Chor auch von malerischen Zwerggalerien geschmückt. In den Giebeln erscheint ein Rundfenster, das sich zum Radfenster oder zur Fensterrose entwickelt. Die Portale sind tief eingeschnitten und stufen sich von außen nach innen ab; mannigfach gemusterte Säulen und statuarische Skulpturen schmücken die „Laibung", den Figurenschmuck im Bogenfeld über dem Türsturz, dem Tympanon, lag stets ein Bildprogramm von internationaler Verbreitung zugrunde. Das Portal scheint den Gläubigen gleichsam anzusaugen. Das romanische Ornament ist entweder geometrisch, als Zickzack-, Rauten-, Flecht-, Band-, Schachbrettornament, oder es ist pflanzlich stilisiert, wie auch die Fabelwelt der romanischen Tiere, Drachen, Löwen, Grotesken, phantasievoll stilisiert ist. Die Entwickelung der Wandgliederung und des Pfeilers im Innern läßt sich großartig in Mainz, Worms und Speyer beobachten, wo die Dienste und Blendarkaden auch von den Arkadenpfeilern aus immer mehr steigend am Tragen der Last sich beteiligen, so daß in Worms um 1150 nur ein Schritt nötig erschien, daß auch ein solcher Dienst einen Rippenstrahl in sich niedergleiten läßt. Die Voraussetzung zur Gotik war damit gegeben, aber dieser Schritt geschieht nicht, das deutsche Raumempfinden brach sich zunächst noch in den niederrheinischen Zentralanlagen, im Kölner Kreise, Bahn, wo Groß St. Martin, St. Aposteln, St. Gereon die Vierung mächtig in die Dreikonchenanlagen ausschwellen lassen, so daß das Hauptschiff geradezu als verkümmert und daneben zurückgeblieben erscheint. Der Orient

meldet sich hier wieder, die Ausstrahlungen gehen bis nach Heisterbach, Maria-Laach, ja auch das kleine Schwarzrheindorf gehört zu dieser Gruppe. Die romanische Skulptur löst sich langsam auf dem Wege von Freiburg über Wechselburg nach Naumburg aus dem frontalen Zwang zu großartiger freier monumentaler Fülle, Wölbungen und Gewände schmücken sich mit stilisierten strengen Figuren, größere Lebendigkeit tritt in den Miniaturen hervor.

Unter dem Übergangsstil, der etwa von 1200 bis 1250 zu rechnen ist, faßt man eine Anzahl Bauwerke zusammen, die sich durch größere Leichtigkeit, ja Feinheit in den Formen auszeichnen. Die Durchbrechungen der Mauern durch Blend- und Arkadenbogen, die in mehreren Galerien übereinanderliegen, geben dem Raum eine unerhört weite Gliederung. Teilweise macht sich schon der stumpfe Spitzbogen geltend; in der Dekoration, besonders der Fenster, treten Kleeblattbogen, Zackenbogen, Fächerbogen auf. Machtvoll auf dem Berge hingelagert, gekrönt von dem achteckigen Kuppelturm der Vierung, in der Flanke mit verschämten Strebebogen und -pfeilern ausgestattet, erscheint der Dom von Limburg, noch andere Typen des Übergangs stellen die Dome von Bamberg und Naumburg dar.

Wie jeder Stil dem ihm folgenden verhaßt ist, so hatte der gotische in den neueren Zeiten ganz besonders unter Verkennung zu leiden; Vasari gibt ihm Mitte des 16. Jahrhunderts den Namen, um den Stil als einen barbarischen zu kennzeichnen, mit den alten Goten hat er aber natürlich nichts zu tun. Den Weg der Gotik im 18. und 19. Jahrhundert beschrieb neuerdings sehr klar Schmitz; die Romanik war es, die sich wieder aufs tiefste in ihre Geheimnisse versenkte; es bedeutet einen Ehrentitel deutscher Kunstwissenschaft, daß sie, von nationalen Voreingenommenheiten sich frei machend, den Ursprung der Gotik genau feststellte. Die fränkischen Stämme in der Isle de France und in der Pikardie waren es, denen der Schritt zu ihr zuerst gelang. Unterstützt wurden sie darin durch das Auftreten des sechsteiligen Rippengewölbes in der Normandie; hier zuerst beteiligen sich die Zwischenpfeiler am Tragen des Gewölbes. 1144 wird der gotische Bau von St. Denis durch Abt Suger geweiht. Bei alledem ist aber die germanische Blutmischung nicht zu übersehen, die am Aufkommen des neuen Stils Anteil hat. Nicht bei den Franken kommt der gotische Stil in seinem reinsten Sinne zur Blüte, sondern bei den Deutschen, bei ihnen prägte sich der Stil bis in seine letzten

Konsequenzen aus, während die Franzosen in ihren gotischen Bauten von der romanischen Grundlage und von der Rücksicht auf die Klassik gehemmt erscheinen. Die wagerechten Glieder bleiben bei ihnen betont, und die Gipfelleistungen des deutschen gotischen Stils, die Türme, werden von ihnen nicht erreicht. Auch wo bei den Turmanlagen spitze Endigungen geplant gewesen sein mögen, begnügte man sich gern mit einem stumpfen Schluß, wenn man nicht überhaupt das Bedürfnis hatte, völlig wagerecht abzuschließen, wie es bei Notre Dame in Paris der Fall ist. Um den Wert des Deutschen in der Gotik zu betonen, kommt noch hinzu das ganz Einzigartige unserer Hallenkirchen, die eine Raumgesinnung offenbaren, die an Wert der Renaissanceraumbildung gleichgesetzt werden kann.

Es gibt keinen größeren Gegensatz in der Kunst, als den zwischen einem griechischen Tempel und einer gotischen Kathedrale; der Tempel Ausdruck eines ruhevoll beglückenden Ausgleichs zwischen Last und Kraft, ganz von außen her empfunden und gestaltet, die Kathedrale Ausdruck eines sehnsüchtigen Verlangens nach dem Überirdischen, Übersinnlichen, Gestaltung eines unvergleichlichen Höhenstrebens, ganz aus dem Innern heraus geformt. Das gesteigerte Gefühlsleben, die Ekstase, bemächtigt sich neuer konstruktiver Möglichkeiten, im Gegensatz zum klassischen Ausgleich ist der Bau ganz auf das Sichausleben der vertikalen Kräfte gestellt, das Pathos der Vertikalakzentuierung setzt sich durch, bewirkt durch eine überirdische Kraft, die den ganzen Bau in die Höhe reckt. Nicht auf die Schönheit des Ausdrucks, sondern auf die Macht des Ausdrucks kommt es dem Germanen an, und wenn man diese himmelanstrebende Leidenschaft Hysterie nannte, so schränkte man das darin steckende Pathologische dadurch ein, daß man sie wenigstens erhaben hieß. Semper nannte die Gotik eine versteinerte Scholastik und bezeichnete damit im Haß ein Hauptmerkmal ihres Wesens. Denn es steckt in der Tat eine Vergeistigungstendenz in ihr, die auch die Materie ergreift, die mit den Widerständen des Materials spielt, unter der Gewalt des Gefühls wird der Stein biegsam und flüssig, er verliert seine Schwere, der Prozeß der Gotik ist der einer fortschreitenden Entmaterialisierung des Steins. Der gotische Stil bezweckt vor allem eine erhabene Raumdichtung, der Raum, den er schafft, wird ihm ein Symbol der Unendlichkeit der Welt und seines Gefühls; die nordische Kathedrale ist ganz von innen heraus komponiert, gestaltet von der Glaubensinbrunst

der Zeit vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, und man versteht es, wenn fromme Chroniken berichten, Pilger, Wallfahrer, Bürger und Fürsten haben sich in ihrem Bau vereint und haben selbst die Steine herzugefahren, um ihn zu fördern. Die Steinmetzen waren keine Kleriker mehr, berühmte Architektennamen treten jetzt ins Licht der Geschichte, Gerhard von Riele, Meister Erwin, die Parler, die Roritzer, die Ensinger u. a., aber die Bruderschaften, in denen sie organisiert waren, die Bauhütten, die Bewahrer der mathematischen und göttlichen Geheimnisse, wirkten wie geistliche Genossenschaften.

Der Weg zur Gotik war schon seit jenem Augenblick frei, als die Cluniacenser die Krypten einebneten, als sie die Westtürme wieder zur Geltung brachten und die malerisch zersplitterten Innenräume der Romanik einem einheitlichen Rhythmus zu unterstellen trachteten. Nicht der Spitzbogen an sich ist das Neue in der Gotik, diesen kannte schon der Orient, der Islam, sondern die Verwendung seiner konstruktiven Eigenschaften in seiner Verbindung mit dem Gewölbe. Seine Anwendung befreite von dem Zwang des quadratischen Grundrisses, wie er noch beim romanischen Joch gebraucht werden mußte. Der Spitzbogen gestattet es, Bögen von beliebiger Höhe zu errichten, jetzt konnten also verschieden weite Pfeilerabstände, Rechteck-, Trapez-, Dreieckfelder mit gleicher Scheitelhöhe überspannt werden. Noch im romanischen Stil entsprechen dem mittleren Gewölbesystem je zwei Quadrate in den Seitenschiffen, aus einem gebundenen Joch wird nun die gotische Travee, eine Folge von Rechteckfeldern gab dem Mittelschiff einen einheitlichen Rhythmus, jedem Mittelschiffgewölbe entsprach nur ein Seitenschiffgewölbe, besondere Arkadenträger gab es nicht mehr, alle Pfeiler waren gleichmäßig am Tragen des Gewölbes beteiligt. Der steile Druck der Kreuzrippen, die von einem Schlußstein zusammengehalten werden, wird von den Pfeilern aufgenommen. Zwischen den Rippen erfordert nun die Wölbung der Kappen nur eine dünne Schale; alles, was nicht Konstruktion ist, wird leichtes Füllwerk. Die Mauer verliert ihre konstruktive Bedeutung, die Wände durchbrechen sich und verwandeln sich in riesige Fenster, die dem Licht ungehinderten Zutritt geben. Dem Höhendrang folgend, reckt sich das Mittelschiff hoch über die beiden Seitenschiffe hinaus, sich oft jedem Maßstab für das Auge entziehend. Diese mächtige Last kann aber der Innenpfeiler allein nicht mehr tragen, man leitet daher den seitlichen Schub ab auf die Strebebogen, die wie Arme hinüber-

greifen zu den Strebepfeilern außen über den Seitenschiffen, die den Druck ins Fundament führen. Dieses System von Strebepfeilern und Strebebogen dient gleichfalls dazu, die Wandungen zu entlasten. So ist aus dem romanischen Massenbau der gotische Gliederbau geworden, ein Gerüststil, ein Skelettbau, in dem alles sich gegenseitig bedingt, alles einem ruhelosen Aufwärtsstreben, einem dynamischen Vertikalismus dient.

Aus der frühen behält die hohe Gotik noch den Laufgang über den Arkaden, das Triforium, bei, über den sich der Lichtgaden hinzieht, die Chorapsis wird nicht mehr rund, sondern polygonal gebildet, mit dem „Umgang“ der fortgeführten Seitenschiffsgewölbe und dem Kapellenkranz, oft aufs kühnste überwölbt. Die Pfeiler verlieren ihre starre, massive Form und gliedern sich in „Dienste“, in schwache und starke, in junge und alte, in denen sich die reichen Profilierungen der Rippen fortsetzen. In der Spätgotik schießen die Rippen unvermittelt aus den Bündelpfeilern in die Höhe und gestalten die Decke oft in kompliziertesten Verschlingungen zu reichen Formen von Stern-, Netz- und Fächergewölben, eine Art gotischer Kassettierung. Die Fenster sind gefüllt mit dem Maßwerk, in dessen Rahmen die Pässe, Drei-, Vier-, Fünfpässe, die Nasen, die Fischblasen gelegt sind, in der Spätgotik entstehen hier in Frankreich reiche, züngelnde, flammende Formen, der flamboyante Stil, während die übermäßige Betonung des Senkrechten in England als der perpendikulare Stil bezeichnet wird. Die Fenster erhalten außen Spitzgiebel, Wimpergen, zum Windschutz; die Strebepfeiler werden mit kleinen Pyramiden, den Fialen, beschwert, bestehend aus Leib und Riesen, aus dem englischen rise, den steigenden. Überall klettern die Krabben, die Kriechblumen, Blätterknollen in die Höhe, die sich auf jeder Spitze zur Kreuzblume vereinigen. Über dem Hauptportal der Westfassade hat das großartige Radfenster seinen Platz, und hier steilen sich die Türme in die Höhe, während der Vierungsturm zu einem Dachreiterchen eingeschnurrt ist. Die wagerechte Königsgalerie ist ein westliches Element, sie tritt eigentlich nur in Straßburg auf, der deutsche Turmbau steigert die vertikale Tendenz bis zum Äußersten, er verläßt auch das symmetrische Turmpaar, um in der durchbrochenen Helmpyramide in jubelnder Leichtigkeit in den Himmel hinaufzuklingen und alle Kraft auf die Mitte zusammenzuraffen. Zum Charakter des gotischen Domraums gehört die religiöse Stimmung der

bunten Glasgemälde. Im Pfeilerkapitäl erscheinen die einheimischen Pflanzen, naturalistisch, wie es dem Natursinn der Mystik entspricht, Distel, Efeu, Wein, Ahorn; in phantastische Tierbildungen laufen die Wasserspeier aus. Die Plastik wird elastisch bewegt, die schlanken Figuren der Malerei betonen das Seelenhafte. Das gotische 15. Jahrhundert erhält seinen Charakter durch die deutsche Hallenkirche, die aber schon seit dem 13. Jahrhundert in Westfalen in Verbreitung ist. Die Liebfrauenkirche in Trier blieb ein vereinzelter Versuch, die Gotik auf den Zentralbau anzuwenden, in der Dreikonchenanlage von St. Elisabeth in Marburg aber brach sich der Hallenbau Bahn, die Seitenschiffe wurden jetzt auf die Höhe des Mittelschiffs hinaufgezogen, die Strebepfeiler verbinden sich mit der Außenwand, und das Resultat ist die saalartige, von nun nicht mehr gegliederten Pfeilern getragene Predigtkirche der Spätgotik und der Reformation, wie sie am glänzendsten in Annaberg und Schneeberg und in St. Maria zur Wiese in Soest entstand. Wer sich in die Baugeschichte der Gotik versenkt, nähert sich den tiefsten und geheimnisvollsten Quellen deutschen Wesens.

10.

Die Renaissancestile.

Kein Volk kann sich dauernd auf der Höhe des Gefühls halten, wie es die Gotik verlangt. Auch wenn man die Zierformen der Spätgotik nicht ausschließlich als kraus, üppig, wuchernd, schwulstig bezeichnet — das Fortissimo des gotischen Ausdruckstrebens mußte sich wieder beruhigen. Diese Beruhigung kam aus dem Süden, au der italienischen Renaissance. Italien hatte sich niemals durchaus der Gotik verschrieben, nie war die antike Tradition völlig abgebrochen, immer wurden klassische Formen weitergepflegt. Die Gotik legte sich über die lombardische und toskanische Romanik nur wie ein leichtes Kleid von außen her, sie bediente sich der Spitzbogen, Wimpergen und Fialen nur spielend und gestaltete mehr weite als hohe Räume; nur die venezianische Gotik bemächtigte sich der Zierformen mit größerer Lust, wie die Venezianer von Haus aus die größte Neigung zum Dekorativen mitbringen. Vom Rippengewölbe machen die Italiener überhaupt keinen Gebrauch, sondern sie wenden nur das Gratgewölbe an, ja sie kehren, wie in San Lorenzo in Florenz, zur flachen Decke zurück. Im Grunde halten sie den Typus der ravennatischen Basilika

aufrecht, selbst der turmlose Mailänder Dom kann mit seinem Spitzen- und Hechelwerk nicht darüber hinwegtäuschen, die Front von San Miniato gar oder von Santa Maria del Fiore in Florenz bekleidet sich mit einer von der Langhausanlage relativ unabhängigen geometrisch-musivischen Musterung aus verschiedenfarbigen Marmorstreifen und -flächen. Der Italiener will Klarheit, Raumheiterkeit und rationelle Harmonie in seinen Bauten, und der Nordländer verlangte gern nach der hier gebotenen Arznei gegen seinen maßlosen Transszendentalismus.

In der Renaissance kehrt die Kunst aus einem Jenseitskultus wieder zur Freude an der Welt, an der Wirklichkeit zurück. Es ist die Entdeckung des Menschen und seines irdischen Glücks, die sich schon seit dem 13. Jahrhundert vollzieht, und dies ist der wahre Sinn der „Wiedergeburt", das Erwachen neuen Menschentums, einer neuen persönlichen, selbstbewußten Menschlichkeit, und vor allem einer freien Stellung zur Natur, wie schon die franziskanischen Hymnen erweisen. Um diese Ziele der Selbstentf ltung zu erreichen, bedient sich die Renaissance der lebenbejahenden Mittel der klassischen Ahnen, aber freilich nicht der griechischen Antike, sondern der römischen, deren Überreste den Italiener noch umgaben, die er mit heißem Bemühen studierte und die er sich in den nun einsetzenden Ausgrabungen mächtig vermehrte. Das Quattrocento (1400—1500), die Frührenaissance, übt sich an den Einzelheiten der spätrömischen Dekorationslust, übernimmt wieder den Akanthus und die antiken Zieraten, die Ranken und Eierstäbe, Fruchtgewinde, Füllhörner und fügt dazu Masken, Kränze, Trophäen, Putten, und überspielt damit alle Fenster und Portale in herben vornehmen Verhältnissen, bedient sich der neu aufgegrabenen Grotesken zur Füllung von Friesen und Pilastern und schafft gegen Ende des Jahrhunderts ein Wunderwerk, wie die Fassade der Certosa, der Karthause bei Pavia. Das Entscheidende aber wurde die Raumgestaltung, die Liebe zu weiten, lichten, saalartigen Räumen, wie sie dem südlichen Klima entsprechen, und es ist der Palastbau der reich gewordenen Bürger in den Städten, der nun ebenbürtig neben den Kirchenbau tritt, der Wohnbau, der den religiösen Bau beeinflußt. Was die Frührenaissance im Palastbau lernt, das entfaltet sich dann in der Hochrenaissance (von 1500—1550) zu reifer Monumentalität. Eine strenge Symmetrie beginnt wieder zu herrschen, das breit Gelagerte, Horizontale überwiegt im Charakter der Bauten, eine klare

Harmonie und eine vollkommene Proportionalität aller Teile suchen sie kundzugeben. Charakteristisch für die Frührenaissance ist das florentinische Stadthaus des freien Bürgertums, für die Hochrenaissance der römische und venezianische Palazzo. Der florentinische Palast, aus dem mittelalterlichen wuchtigen Kastell mit seinem Zinnenkranz herstammend, ist wieder völlig konstruktiv, scharf zusammengefaßt in die Begrenzungen seiner Kanten, ein riesiger Rustikawürfel wie der Palazzo Strozzi oder der erste Pitti, im Charakter der Geschlechterburg; von Stockwerk zu Stockwerk durch scharf heraustretende Gesimse getrennt, flacht sich die Rustika ab, oben in einem monumentalen Kranzgesimse rein horizontal abschließend. Der Hof, das alte Atrium, setzt zuerst die Säule in ihre alten Rechte ein und umgibt sich mit Bogenhallen und Loggien. Dabei ist nicht notwendig, daß die inneren Räume schon achsial klar durchorganisiert sind, der Bau hat etwas Plastisches, von außen her Gestaltetes. Leon Battista Alberti gliedert dann die starren Flächen durch vertikale Pilaster, so im Rucellai, und die Cancelleria in Rom setzt dann die Fassadenbildung fort. Aber noch die Bauten Raffaels atmen eine unvergleichliche Anmut. Die venezianischen Paläste überspinnen sich mit reichen Flächenverzierungen, so pflanzen sich am Vendramin-Calergi noch spätgotische Motive fort, die ganze Großartigkeit der Hochrenaissance mit Halbsäulen, Bogenfenstern, Puttenfriesen, Balustraden offenbart sich in der Markusbibliothek von Sansovino. Die römische Hochrenaissance betont bei ihren würdigen und ernsten Bauten, wie im Palazzo Farnese, die Mitte, sie krönt die in prachtvollen Abmessungen sich bewegenden Gebäude mit großartigen Gesimsen, und sie beginnt die Fassade zu reliefieren, indem sie die Mitte einzieht und die Eckkörper, die Risalite, vorschiebt. Hier beginnen Licht und Schatten ihr malerisches Spiel, und es legen sich in diesen, mit aller Pracht der Ornamentik gezierten Flügelbauten die Keime des Barock.

Im kirchlichen Renaissancebau kämpft die Zentralanlage mit dem Kuppelbau. Selbst in dem noch gotischen florentinischen Dom ist die Choranlage zentralistisch, und die gewaltige achtseitige Kuppel, die Brunelleschi darüber wölbte, verstärkt diesen Eindruck. Die Kuppel wird auf einen Tambour gestellt und oben von einer Laterne bekrönt. Die kleine, kuppelüberwölbte Pazzikapelle im Hof von Santa Croce ist vielleicht der edelste, harmonischste, schönste Raum, den die Renaissance geschaffen. Auch für Bramante bedeutete der Kuppelraum den

Idealraum, nachdem er sich an dem reizenden Rundtempel von San Pietro in Montorio erprobt hat, entwirft er St. Peter als Zentralanlage mit vier gleichlangen Kreuzarmen, zwischen denen vier Nebenkuppeln symmetrisch zur Hauptkuppel stehen sollten. Michelangelo, der 1547 den Bau übernimmt, verstärkt die Pfeiler, vereinfacht den Grundriß und reckt die Hauptkuppel in beherrschendem Sinne hoch empor. Erst Maderna mußte bis 1629 dem Zentralbau eine Basilika vorlegen, mit einer riesigen Fassade von gekuppelten Säulen und einer pomphaften Attika, die der Kuppel ihren Eindruck nimmt. Und die Kolonnaden Berninis vollendeten dann 1667 den malerisch barocken Charakter. Sonst überdecken sich die Langhäuser mit Tonnengewölben oder flachen Spiegelgewölben, die Gelegenheit geben zu schönsten perspektivischen Malereien, oder mit kassettierten Flachdecken. Die Wandungen werden gegliedert durch starke Gesimse und Pilaster; über den Fenstern befinden sich gerade oder Flachbogengiebel. Vignola stellt auf Grund der Schriften Vitruvs die Säulenordnungen gesetzmäßig fest, mit der Jesu-Kirche (1568) gibt er den Anstoß zum Barock. Andrea Palladio vollendet die Renaissance mit seinen Bauten in Vicenza und Venedig, pomphaft läßt er die Pilaster und Säulen über zwei Geschosse greifen, ja er zieht sie in das Sockelgeschoß herunter. Zugleich bringt er aber in die spielerisch und ornamental gewordene Spätrenaissance eine große Vereinfachung in den klassischen Abmessungen und Verhältnissen, durch das reinste Zurückgehen auf antike Proportionen ist er der erste Klassizist, und die Entwicklungslinie des auch von Goethe so geschätzten Palladianismus vollzieht seitdem ununterbrochen ihre Wellenbewegung.

Die französische Renaissance drückt sich hauptsächlich im Schloßbau aus, Louvre und Tuilerien entstehen, von Pierre Lescot und Philibert Delorme, herrliche Bauten sind die Schlösser an der Loire. Sie verlieren das Burgartige und werden regularisiert, die Ecktürme werden zu Pavillons, oder die Bauten legen sich mit mächtigen Flügeln um den Ehrenhof, den Cour d'honneur. Phantastisch hochgereckte Dächer, Türmchen und Kamine bestimmen etwa den malerischen Eindruck von Chambord. In Deutschland setzt die Renaissance etwa seit 1490 ein mit der Herübernahme der dekorativen Formen, wie sie von Malern, Stechern und in den Skizzenbüchern wandernder Kunsthandwerker über die Alpen gebracht werden und zunächst in der Kleinkunst, im Kunstgewerbe Verwendung finden.

Man appliziert an spätgotische Kerne und Hallen mit großer erfrischender Unbefangenheit die südlichen Säulen, Laubgehänge, Friese, die Medaillons und figürlichen Grotesken so daß ein eigentümlicher Mischstil entsteht, der mit spätgotischen Elementen durchsetzt ist, der aber in der Verzierung des Säulenstuhls, in der Erfindung von Baluster- und Kandelabersäulen, des schwungvoll bewegten Rollwerks für Flächenfüllungen, der Kartuschen, des Beschlagwerks und des derben lappen- und ohrenartigen Knorpelwerks seine Originalität erweist. Der Stil der deutschen Renaissance läßt dann seit 1550 überaus anmutige und kräftige Bauten entstehen, maßgebend wird im Stadthaus wie im Schloßbau die Horizontalgliederung mit der rhythmisch akzentuierenden Pilaster- oder Halbsäulenstellung zwischen den Fenstern. Die überaus zierliche feine Fassade des Ottoheinrichbaus im Heidelberger Schloß von 1563 scheint zwar ebenso von einem Niederländer zu sein, wie ihre plastische Ausschmückung, aber bei aller Horizontalität der Gesimse verzichtet sie nicht auf den Giebel, diese urtümlichen deutschen vertikalen Gipfelungen, die ihr niemals fehlten, wie sie auch der von Hans Schoch 1607 vollendete Friedrichsbau bekam, der nun überhaupt die Vertikaltendenz aufs kräftigste ausspricht. Es gibt überhaupt kein deutsches Schloß ohne Giebel, selbst das machtvolle Aschaffenburger Schloß von Riedinger schließt sich nicht davon aus, wie auch seine wuchtigen Ecktürme das Aufstrebende bewahren. Auch die alten Wendeltreppen behält man bei, sie legen sich zwar organisch an die Fassaden von Schlössern, wie Torgau, die Albrechtsburg, von Rathäusern, wie Rotenburg, und bilden sich gern zu Türmen aus, aber mit bewußter Vermeidung der Symmetrie. In ihrer Abneigung gegen tektonisch klare Gliederung, gegen den Zwang des Regelmäßigen geht die deutsche Renaissance eher auf malerische Gruppierung von Baukörpern, auf ein schwebendes Gleichgewicht ihrer Teile aus, eher auf lebendigste Mannigfaltigkeit als auf Einheit. Zur Fassade gehören daher stets die malerisch bewegten Erker, und bei dem von den Nachbarn zusammengepreßten Stadthaus fordern das Klima und der Handel den „zwerch"-gelegten Giebel mit seinen Abtreppungen, Voluten, Obelisken, Spitzen und krönenden Muscheln, wie sie das typische Pellerhaus oder das Braunschweiger Gewandhaus aufweisen. Selbst aus der Masse des Augsburger Rathauses reckt sich hoch der machtvolle Giebelbau. Der altgewohnte struktive Holz- und Gerüststil des niederdeutschen Fachwerkhauses mit seinen „vorgekrag-

ten" Stockwerken und Giebeln brauchte sich nur mit der neuen Zierkunst zu belegen, wobei es zur interessantesten Verschmelzung von geometrischem, spätgotischem und Renaissanceschmuck kam. Nur die Täfelungen des altdeutschen Zimmers taten des Guten zuviel in ihrer Scheinarchitektur und ihren dekorativen Wucherungen, ein so hohes Zeugnis die erstaunlichen Intarsien der deutschen Tischlerei ausstellen. Die malerische und kräftige Farbenwirkung, die sich aus der Mischung von Backstein und Baustein ergibt, haben wir aus der niederländischen Renaissance übernommen.

Der Barockstil, der das 17. Jahrhundert im wesentlichen ausfüllt und in Deutschland stark ins 18. hereinreicht, war lange verfemt, der Klassizismus hatte ihn in den Orkus geschleudert, heute ist seine Schätzung wieder ganz lebendig, weil wir reif geworden sind, ihn zu verstehen, weil uns so vieles in ihm deutsch anmutet und weil er in seinem sinnlich-übersinnlichen Wesen an so vieles Verwandte in unserer eigenen Seele rührt. Barock heißt heute nicht nur ein den anderen Stilen völlig gleichgeordneter Stil, sondern die Sehnsucht nach seinen Extasen läßt die anderen uns gleichsam als Vorstufen zu ihm erscheinen. Es hat sich ja auch die Mode seiner bemächtigt, und mit dem Wandel der Mode wird er wieder ruhiger eingeschätzt werden. Wenn wir an Barock denken, so tauchen die Kirchen der Dientzenhofer und Neumann, der Welsch und Fischer von Erlach, der Asam und der Prandauer, die Paläste von Würzburg, Bruchsal, Brühl, Münster, Pommersfelden vor uns auf. Auch wo italienische Meister, wie es zuerst der Fall war, deutsche Dome bauen, ist der deutsche Einschlag unverkennbar. Der Souveränitätsgedanke der Zeit schafft sich in ihm sein Kleid; ein fürstliches und göttliches Theater entsteht, und der Repräsentationsdrang der Epoche spricht sich in ihm mit berauschender Wucht aus. Barock vertritt unter den Stilen das große Orchester, mit hinreißender Kraft werden alle Mittel gesteigert, mit einem blendenden Schwung wird die Seele vor der Erscheinung des Fürsten oder vor dem Glanze Gottes fortgerissen. Schönheit ist nicht mehr Harmonie, wie in der Renaissance, sondern Schönheit ist Kraft, wie es Schmarsow definiert hatte. Die absolutistische Majestät umrahmt sich mit pomphaften Effekten, die sie schon von weit her ankündigen. In einem mächtigen Fortissimo bäumen sich die Bauteile und die Architekturglieder, um diesem Verlangen Rechnung zu tragen, um dem Sterblichen die Wonne der völligen Selbstaufgabe, die Seligkeit der Devotion empfinden zu

machen, um ihn in lichtvollen Extasen und in Schmerzensverzückung zugleich in die Himmel hinaufzureißen, die sich vor ihm öffnen. Erst als die schmetternden Klänge, die gelben Lichtfanfaren keinen Eindruck mehr machen, stürzt, mit dem Absolutismus und seiner Gottähnlichkeit, die aufregende Pathetik wieder in sich zusammen.

Baroque ist ein portugiesisches Wort und will seltsame, schiefrunde, unregelmäßige Formen von Perlen bezeichnen. Ursprünglich war es ein Spottwort, wie gotisch eins war, dann ein Ehrenname. Im Grunde leitete schon Michelangelo den Barock ein, indem er der Mediceerkapelle starke Licht- und Schattenwirkungen verlieh, indem er den Treppenbau der laurenzianischen Kapelle effektvoll steigerte und die Gebäude auf dem Kapitolsplatz komponierte. Vignola bildet aus Kuppel und Langhaus in der Jesu einen einheitlichen Organismus, indem er das Querhaus verkürzt und die Seitenschiffe als Kapellenreihen ausbildet, das Licht durch hohe, in das Innengewölbe eingeschnittenene Stichkappen einfallen läßt. Mächtige Voluten verbinden die beiden durch breite Gesimse getrennten Fassadengeschosse. Solche Wandteilung wird dann von Bernini weitergebildet, der phantasievolle Franzesco Borromini und der Jesuitenpater Andrea Pozzo bringen dann vom Innenraum her die ganze Baumasse der Kirchenanlage in Wallung. Die Gegenreformation erkannte, wie man durch Beschäftigung der Sinne den Geist fesseln kann, und sie entfaltet im Jesuitenstil alle Pracht, um die Gemüter der Gläubigen zu überwältigen; ihre Kirche wird eine prunkvolle Festsaaldekoration in Gold, Marmor und Stuck; ihre hoch und weit gewölbten Räume verwirren durch die Vielbildigkeit; dem ovalen, elliptischen Grundriß folgen die gekrümmten Wände, Gewölbe und Kuppeln durchbrechen sich in kühnen Perspektiven gemalter Mythologien und christlicher Olympe. Auf den struktiven Teilen häufen und ballen sich die Ornamente, Gesimse werden gekröpft, Giebel gebrochen, zerteilt, Säulen schrauben sich zu korkzieherartigen Formen, begeisterte mystische Leidenschaftlichkeit flammt von den Altären, scharf und heftig kontrastieren alle Formen, und ungemeine Beleuchtungseffekte steigern alle Wirkungen ins leidenschaftlich Malerische. Aus- und Einbiegungen geben der Fassade eine Wellenbewegung, sie biegt sich und krümmt sich, durch Übereckstellungen von Säulen und Pilastern entstehen kühne effektvolle Ansichten. Sockel und Gesimse krönen sich mit gewundenen allegorischen Figuren, Festons, Trophäen; in Zwiebelkuppeln bauchen

sich die Türme aus. In Schwaben und Franken erlebt man die blendendsten Beispiele dieses Stils. Die Zentralanlage der Dresdner Frauenkirche türmt gar sieben Emporen übereinander. Aber auch die Schloßbauten der Zeit nehmen an derselben Bewegung teil, gewaltige Baugruppen werden malerisch zusammengefaßt, große, breite Architekturmassen einheitlich gegliedert. Die Bewegung der Fassaden geht dabei ins Grandiose. Eckrisalite rahmen die Mittelbauten, die Mittelachse ist aufs stärkste betont, hier liegt das großartige Treppenhaus, von hier nimmt die Flucht von Repräsentationssälen ihren Ausgang. Auch der Garten und Park nimmt an der majestätischen Prunkentfaltung, in der Gestaltung Lenôtres, teil. Wenn jeder deutsche Fürst sein Versailles haben will, so zeigen doch die deutschen Barockschlösser eine ganz einzigartige, unglaubliche Mannigfaltigkeit, teils festlich hochgestimmt, würdig, teils ernster, gediegener. Eine Festsaaldekoration wie die von Pöppelmann im Zwinger ist unvergleichlich. Unvergänglich ist, was wir im Barock den Schlüter, Eosander, Dientzenhofer, Neumann, der auch in Zukunft um weniges zurückstehen wird, zu verdanken haben.

Der Barockstil hatte das Konstruktive zugunsten einer monumentalen Wirkung zu verwischen gesucht; auf Grund seines Könnens ging er selbstherrlich um mit den tektonischen Gesetzen, Wand und Decke wurden in völlig malerischem, raumsprengendem Sinne umgeformt. Der Régencestil, der der Regierung Philipps von Orléans (1715 bis 1723) das Gepräge gibt, formt das für die Geselligkeit immer etwas frostige Barock um im Sinne einer raffinierten Bequemlichkeit. Mit dem Beginn der Regierung Ludwigs XV. setzt sich die Bewegung ins Elegante und Intime fort, ins Rokoko, wie der Stil wegen des vorzugsweise angewandten Muschelornaments genannt wird. Die Franzosen bezeichnen ihre Stilepochen nach ihren Königen, aber man braucht ihnen nicht darin zu folgen, wenn man ein so bildhaftes Wort wie Rokoko zur Verfügung hat, gleichviel ob es von roc, Felsen, oder von rocaille, Muschelwerk, herrührt. Die höfische Repräsentation hat ihren Höhepunkt überschritten, die Aristokratie will es von nun an bequemer haben. Zugleich beruhigt sich der Außenbau, der jetzt in klassizistische Bahnen einschwenkt; die Franzosen hatten von jeher nicht die wildesten Ausschweifungen des Barock mitgemacht, sie ließen ihn nur maßvoll gebändigt in Erscheinung treten, ja, Bauten, wie das Pantheon von Soufflot, der Invalidendom von Mansard, die

Louvrekolonnaden waren wesentlich klassizistisch gestimmt. In dieser Rückbewegung konnte sich das Rokoko außen nicht viel bemerklich machen, nur an bestimmten Bauteilen mochte es in Erscheinung treten, wie bei Schleißheim oder am Palais Preysing; um so mehr triumphiert der Stil im Innern der Bauten, wo er die architektonische Gliederung der Wände verflüchtigt zu einem leichten, biegsamen, flüssigen Rahmen- und Leistenwerk, wo er unter bewußter Vermeidung der Symmetrie alles in unruhige Bewegung auflöst. Das Rahmen- und Gitterwerk mit seinen Füllungen von Blumen, Emblemen, Schnecken, Muscheln, von flatternden Bändern und verschnörkelten Ranken verwischt die Grenze zwischen Wand und Decke und überzieht alle Flächen mit seinen heiteren, spielerischen, graziösen, tändelnden Linien. Die Möbel verlieren alles Struktive und bieten sich ungehindert dem freien Spiel dieser launigen Dekoration, die von der naturalistischen Malerei chinesischer Porzellane wirksam beeinflußt wird. So wie man das Gitterwerk als geometrisch bezeichnete, deutet der Naturalismus des Ornaments auf nordische Stilvorläufer. In Weiß und Gold erglänzen die Gemächer, jedenfalls aber in zarten heiteren Farben, die Spiegel steigern dann noch den Eindruck des Körperlosen, Luf igen. Aus der Repräsentation sind zärtliches Geplauder und sentimentale Schäferspiele geworden, wie in den Supraporten die entzückenden Lügen der Schäfereien auftreten, während die Decken meist reizvoll stuckiert sind. Am feinen zierlichen Porzellan konnte sich der Stil am köstlichsten entfalten, und vielleicht hat gerade das Porzellan am meisten auf sein Wesen zurückgewirkt. Nirgends erlebt man die kokette Grazie des Rokoko schöner als in der Amalienburg bei München, in den Schöpfungen von Cuvilliès und Effner, in der Eremitage, in der Solitüde und in Sanssouci, dem so liebenswürdigen Idyll eines einsamen Königs.

11.

Vom Klassizismus bis zur Gegenwart.

Das Rokoko war der letzte Stil, in den die Renaissance ausklang, musikalisch war Mozart sein Repräsentant. Bei diesem in Schönheit und in immer blasseren Farben ersterbenden Stil ist es aber unverkennbar, wie die Wand wieder zur Bedeutung kommt, eben in dem stetigen Flacherwerden des Ornaments. Kein Stil geht in einen anderen über mit einem radikalen Bruch. Die französische Revolution, die freilich das Ende des Rokoko besiegelte, ist nur der Schlußpunkt einer Entwicklung, die schon von 1550 an einsetzte. Der Klassizismus war von 1770 an bereits in vollem Gang. Die Überleitung zu ihm bildete der Zopfstil, den die Franzosen Louis Seize nennen, in dem sich die Rokokoformen wieder ernüchtern, man besinnt sich wieder auf Geradlinigkeit und Regelmäßigkeit, die Konstruktion fängt wieder an zu sprechen, man strebt nach Einfachheit und Schlichtheit in der Dekoration; nach dem Rausch des Rokoko ist diese Nüchternheit bei aller Steifheit erquickend. Es war schon erwähnt worden, daß die Tradition des Palladianismus eigentlich nie abgerissen war, am wenigsten in England, wo Christopher Wren's Paulskirche dafür charakteristisch ist. Die Reaktion auf das Rokoko, der Klassizismus, bestand in einem bewußten und unbedingten Zurückgreifen auf die Antike. Und nicht nur äußerlich wurden die antiken Formen ergriffen, sondern mit einer tiefen Hingabe, der ein geläuterter Raumsinn, ein gereinigtes ornamentales Empfinden entsprach. Rousseaus Aufruf zur Rückkehr zur Natur bewegte die Geister, die Ausgrabungen von Pompeji und Herkulanum, die seit 1748 einsetzten, erregten das tiefste Interesse, Winckelmann veröffentlichte 1755 seine „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke", und das Zurückgehen auf die perikleische Zeit erhielt den bedeutsamsten Anstoß durch das Werk über die griechische Baukunst, das Stuart und Revett 1762 herausbrachten, und das auch in nachhaltigster Weise auf Schinkel gewirkt hat. Stecher wie Piranesi verbreiten das klassizistische Ornament. Lessing und Goethe kämpften für eine strenge und ernste Bildung, deren Grundlage die griechische Kunst war. Mit dem Verlöschen der impressionistischen Rokokomalerei setzte die Pflege des genauen Konturs ein, im Grunde war es eine plastische Welle, die das ganze Zeitalter be=

stimmte. Puritanisch schränkt man sich im Schmucke ein, die Gliederung der Wände tritt wieder deutlich vor, man begnügt sich mit einem sparsamen, ja kargen Ornament von Mäandern, Palmetten, Kränzen, dürftigen Medaillons, schmächtigen Perlschnüren, Fackeln und Thyrsusstäben, die Gesetze der Symmetrie werden wieder genau befolgt. Der klassizistische Stil herrscht bis in die 30er Jahre, ja im bürgerlichen Biedermeier bewahrt er seine Dauerhaftigkeit, vornehm selbst bei wachsender Bescheidenheit und Schwunglosigkeit, seine sachliche Gediegenheit bis in die 60er Jahre.

Schon seit 1770 empfangen so Weimar, Wörlitz, Dessau ihren klassizistischen Charakter, 1772 errichtet Dauthe das herrliche Löhrshaus in Leipzig, Langhans baut 1791 das Brandenburger Tor mit dorischen Säulen, der junge Gilly, der Lehrer Schinkels, gestaltete um dieselbe Zeit für die Königin Luise Schloß Paretz. Diese und ähnliche Bauten, von Gontard, Gentz, entstehen vor dem eigentlichen Direktoire- und Empirestil, der sich unter Napoleon I. zu heftigem römischen Pomp aufbläht, in imperialen frostigen, wenn auch großartigen Imitationen. Zu erhabener Reinheit gedieh der Klassizismus in den deutschen Werken von Schinkel und Klenze. Ein ruhiges Ebenmaß liegt über Schinkels Schöpfungen, der Alten Wache, dem Schauspielhaus, dem alten Museum in Berlin. Ganz streng sucht Schinkel den Raumforderungen bei seinen Bauaufgaben gerecht zu werden; er denkt, Klenze erheblich überlegen, funktionsgemäß, materialgerecht, seine Wahrheitsliebe zeigt sich in der von ihm geübten Folgerichtigkeit. Auch an den von Ludwig I. beförderten Münchener Werken sollte die edle Einfachheit nie angetastet werden, es ist nicht die Schuld der Propyläen, daß zwischen ihnen und der weiteren Umgebung eine so tiefe Kluft herrscht. Aber auch in München haben oft kärglichere Mittel gerade die besseren ästhetischen Ergebnisse. In den feinsten Gesinnungen für Formen und Verhältnisse, wie sie erst die Gegenwart wieder nachfühlen kann, lebte sich der Biedermeierstil aus.

Die Ursache mag in der romantischen Grundströmung dieses Bürgertums gelegen haben. Schon der Sturm und Drang hob das Mittelalter wieder auf den Schild, die Romantiker entdeckten Alt-Nürnberg, die Freiheitskriege entfachten die Begeisterung für die deutsche Vergangenheit, die Nazarener versenkten sich in die christliche Welt, die Boisserées berannten nicht erfolglos die Akropolis Goethe; freilich, zu großen Bauten gedieh dieser Umschwung ins

Nationale nicht, Schinkels klassizierende Werdersche Kirche war isoliert, wenn er nicht stets ein heimlicher Gotiker blieb. Aber die Restaurierungen alter Burgen und Dome befruchteten die Kenntnis der Gotik, und wenn auch in den Wiederbelebungsversuchen der Gotik in Rathäuser- und Kirchenbauten in späteren Jahrzehnten bis in unsere Zeit herein vieles imitatorisch blieb, die gotische Gesinnung erhielt sich wach, hier atmet doch die Seele der Nation, und wenn wir auch in alle Zukunft nicht mehr gotisch bauen, so kann doch auf diese Grundstimmung, wenn Großes entstehen soll, nicht verzichtet werden.

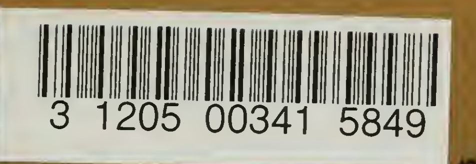
Selbst der Neurenaissancestil, wie ihn Semper in Reaktion gegen die Verdünnung des Biedermeier ausprägte, darf noch nicht mit dem Historismus zusammengeworfen werden; Semper war zweifellos von kühnen, schöpferischen, auch zweckvollen Baugedanken bewegt. Wohl aber gehörte schon dazu der gemischte Münchener Maximilianstil, wie von dort aus in den 70er Jahren auch die dekorative Pflege der deutschen Renaissance ausging, jene ausbeuterische Imitation von „unserer Väter Werke", die Hand in Hand ging mit dem Aufkommen des kunstgewerblichen Industrialismus, und das unfruchtbare oberflächliche Stilrepetitorium einleitete, das bis in die 90er Jahre dauerte. Das verheerende Ergebnis dieses Stilchaos, dieser Papier- und Reißbrettarchitektur, dieses Kopierens und Imitierens, sehen wir am Gesicht unserer Städte, in der Fratzenhaftigkeit der Fassaden, der Trostlosigkeit der Mietskasernen. Ein gewaltiges Ringen aber zeigte das 19. Jahrhundert, wenn es sich auf die praktisch gestellten Aufgaben besann, bei Theatern, Schulen, Börsen, Banken, Krankenhäusern, selbst Bahnhöfen, und wer hier durch die Stilmaske hindurchdringt, wird die Arbeit des Jahrhunderts doch nicht mehr in Bausch und Bogen verurteilen.

Seit den 90er Jahren sind wir künstlerisch in einem neuen Werden begriffen. Es ist schwer zu sagen, wo wir stehen, und wohin die Reise geht. Gelernt haben wir vom komfortgesättigten englischen Landhausbau, von den kunstgewerblichen Bestrebungen Morris', der romantischerweise der Maschine den Garaus machen wollte, eingekehrt sind wir bei uns durch unseren Heimatschutz, durch unsere Denkmalpflege, aus unserem eigenen Kunstgewerbe und seiner tiefgreifenden Reform machten wir uns die neuen Zweckgedanken, den neuen Sinn für die logische Konstruktion zu eigen, aus deren Befolgung die Schönheit erblühen soll, ein Ingenieurstil machte sich

geltend aus den tektonischen Bedürfnissen von Eisen und Beton, Ende der 90er Jahre hatten wir den „Jugendstil", diese wurmartig gekrümmten müden Nudellinien, aber er erwies sich ebenso als Irrweg, wie aus der reichlich geübten Pflanzenstilisierung kein Heil erwuchs; die Kombination von einheitlichen Stimmungsräumen erhielten wir im Darmstädter Stil, aber er blieb in einem malerischen Impressionismus stecken. Städtebau, Wohnkolonien, Siedlungsfragen bereicherten das Architekturinteresse außerordentlich. Das Problem der Überlieferung bleibt aktuell, so lange unsere Baukünstler und so weit sie einem vergangenen Stil Züge entnehmen. Nicht die schlechteste Anknüpfung bleibt die beim Biedermeier. Aber wichtiger ist, wie unsere Messel, Schumacher, Muthesius, Behrens, Poelzig den neuen Aufgaben und Anforderungen entsprechen, die die Zeit stellt, in Geschäfts- und Fabrikbauten, in Warenhaus- und Bahnhofsbauten, in Schulen und Markthallen, im Wohnhaus und Miethaus. Auch wenn sich der eine oder andere leicht mit der Überlieferung verbrämt, entscheidend ist, wie er sich mit Konstruktion nicht nur abfindet, sondern welch neue Wirkungen er aus der Konstruktion herausholt. Diesem Zweckstil könnte etwa der Realismus der Malerei als parallel empfunden werden. Selbstverständlich ist, daß der Baukörper aus dem Grundriß heraus entwickelt wird. Klassisch gerichtete Geister bauen mehr von außen nach innen, nordisch gerichtete von innen nach außen, erstere bringen leicht ein Symmetrieschema heran, letztere unterstehen aus der Freiheit der Raumverteilung her der Gefahr des Malerischen. Unter der Willkür der Fassadenbildungen aber haben wir so sehr gelitten, daß keine Frage ist: es muß von innen nach außen gehen, von der inneren Aufgabe her muß sich der Baukünstler seine Schale, seine Haut bilden, bei der Fabrik wie beim Landhaus. Voraussetzung ist freilich die Erkenntnis und die Befolgung des Gesetzmäßigen in der Aufgabe. So ist auch das Ornament nicht mehr frei; aus einem wuchernden Naturalismus ist es zurückgekehrt zur äußersten Strenge. Dem Futurismus, der Gedankliches und Simultanes ineinanderströmen läßt, und dem Kubismus, der aus Körpern, Würfeln und den Teilen von solchen seine Bilder formt, entspricht diese Stilauffassung wohl nicht, aber sie könnte vielleicht dem Expressionismus, als einer Äußerung von Urkräften geistiger und seelischer Art, sei es in Geformtheiten abstrakteren oder naturhaft gesteigerten Charakters, als analog empfunden werden.

Wenn die Voraussetzung zu einem neuen Stil ein einheitliches Weltgefühl ist, so wollen wir hoffen, daß wir es wenigstens zunächst, ohne Schielen nach anderen Völkern oder nach unserer Wirkung bei ihnen, national erwerben. Heute liegt es uns, bevor wir an Europa denken, näher, uns selbst als Volk einheitlicher zu gestalten. Leben wir nur, so soll uns um den Stil nicht bange sein. Aber unser Leben muß auch danach sein. So enden auch diese Betrachtungen bei dem unermeßlichen Begriff des Lebens. Wie aber alles Leben von einer inneren Gesetzlichkeit seine Richtung erhält, so ist zu allem Stilwerden eine Gesetzlichkeit unentbehrlich. Vielleicht ist unter diesem Gesichtspunkt ein Stil ein erreichtes, ein sichtbar und anschaulich gewordenes Gesetz.








Zellenbücherei